



## ثقافة التسامح

د. خالد عبد اللطيف رمضان

عند صدور هذا العدد تتوالى الاستعدادات لاحتضان الجماهيرية الليبية للمؤتمر العام للأدباء والكتاب العرب والأنشطة المصاحبة، وهي فرصة للكتاب والمفكرين، لتدارس حال الوضع الذي تعيشه المجتمعات العربية، من تدني مستوى الحريات، وإلغاء الآخر، وإثارة النعرات القبلية والطائفية، والنخ في قضايا تدعو إلى الفرقة والتشرد في المجتمع الواحد..

مطلوب من المثقفين العرب أن يتنادوا لعمل ما يهدف إلى إشاعة ثقافة تقبل الآخر، والدفاع عن حريته في التعبير وتقبل التعددية في مجتمعاتنا، التعددية الأثنية والدينية والطائفية..

مطلوب إشاعة ثقافة التسامح ونبذ العنصرية البغيضة بمختلف أشكالها وصورها.. علينا أن لا نعول على الحكومات في هذه المهمة، فهي تؤمن بلزوم ما لا يلزم، وتشغل نفسها في توفير التسلية والترفيه للمواطنين عبر وسائل الإعلام الحكومية، وتتكفل بالكثير من الأموال لاستضافة نجوم الفيديو كليب والفنانين المشهورين، رغم وجود وسائل إعلام خاصة تستطيع أن تقوم بهذا الدور أفضل من الحكومات..

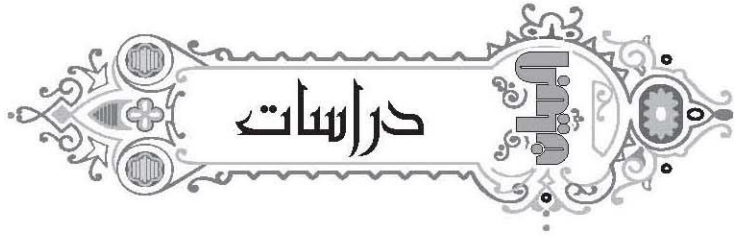
وفي الوقت نفسه تغيب حكوماتنا بمؤسساتها المختلفة عن توجيه الرأي العام إلى القيم الإيجابية من إيمان بالحرية وتقبل الآخر والتسامح في أمور الدين والمعتقدات..

وليس مطلوباً من دولنا أن تعلم المواطنين أصول الدين بكل تفاصيله، والدخول في

متاهة اختلاف المذاهب، لأن اختلاف القناعات في العقيدة واردة حتى في المذهب الواحد.

لماذا لا تترك هذه المهمة لدور العبادة مع كفاءة حرية العبادة للمواطنين والمقيمين.. ولأننا لا نعول على الحكومات في مهمة الحفاظ على النسيج الاجتماعي في دولنا، فإننا نستصرخ المفكرين والمثقفين ومؤسسات المجتمع المدني، للعمل على توعية الجماهير وزرع القيم الوطنية الإيجابية في نفوسهم، حتى يؤمنوا بالحرية وحرية الآخرين قبل حريتهم، وأن يتقبلوا الرأي الآخر ويتسامحوا في اختلافهم، ففي الاختلاف رحمة..





## إمامة العقل عند أبي العلاء المعري

بقلم: د. ساعد خميسي  
(الجزائر)

تمهيد:

يمكننا أن نعد "المعري" (٩٧٣/ ٣٦٣ - ١٠٥٧/ ٤٤٩) ثمرة ما اجتمع في بلاط "سيف النولة الحمداني" من سعة الخيال المبدع بالنظر الموسوم بالحكمة والفلسفة، ورمز المجتمعين تمثل في شخصيتي "المتنبي" و"الفارابي" (ت ٩٥٠/ ٣٣٩)، فلقد أبدع المعري إبداع "المتنبي" وعاش حكيماً فيلسوفاً زاهداً كالنصارى بل وأكثر. لهذا مهما قيل عن تضرد "المعري" وتميزه فلا يخرج من ذلك من حُكم مقولة: "إن الفكر مرآة عصره، وأن الرجل ابن بيئته".

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

فلقد عاش "المعري" في فترة مثلت أوج الحضارة الإسلامية من حيث منتوجها الفكري، انتشار أهم الفرق العقديّة على تباين مناهجها، وأدرك مع هؤلاء قمة الاختلاف حول المسائل الكلامية مثل: قضية الأسماء والصفات، الرؤية، خلق الأفعال، حسن الأفعال وقبحها، نظرية الصلاح والأصلح، ومسألة بعث الأجساد... ومردّد الاختلاف يعود إلى نسبة اعتماد العقل في المنظومة الفكرية لكل صاحب رأي، ومن ثم إلى الموقف الكلامي والفلسفي من مسألة العقل والنقل. عاصر تعدد المذاهب الفقهية واختلافاتها أيضاً. كما شهد قيمة المنحنى البياني لمسار الفلسفة في المشرق الإسلامي حيث جاء بعد الفارابي كل من "إخوان الصفا" و"ابن سينا" (٩٨٠-١٠٣٧/ ٤٢٨-١٠٣٧)، كما عاصر ظاهرة انتشار التصوف. لهذا كله وللمخروج من دوامة الجدال اللامتناهي نصب المعري عقله إماماً ليتبعه في كل شيء، وليلتزم بأحكامه في القول والسلوك والاعتقاد، مهما كلفه الثمن، ومهما قيل عن تمرده.

ولكن الإشكال المطروح بخصوص إمامة العقل في حياة المعري هو: كيف تمكن من التوفيق بين هذه الصرامة في طاعة إمامه وبين إعماله الخيال كأداة معرفية في إبداعاته الأدبية، إذ من المعلوم أن الخيال قوة في النفس لا تتقيد بقوانين العقل وقواعده، فهي من عالم "اللامعقول" على حد تعبير "زكي نجيب محمود" ثم كيف

تعامل المعري مع حرية العقل إزاء سلطة النص، خاصة وأن الوعي أمرٌ بإعمال العقل وفضّل أولي الألباب والنهي؟ وهل لسلطة العقل حدود أمام قيد النص (السمع)؟

#### مدلول إمامة العقل عند المعري

لا شك في أن وعي المعري بما أحاط به من ظروف سياسية واجتماعية ودينية وأخلاقية وما عاشه كشخص فقد علماً بفقدانه حساً فرام تعويضه بعلوم من خلال تفعيل باقي الأدوات المعرفية وتشغيلها بأقصى طاقتها، ولما كانت مختلف الأدوات خادمة للفكر والعقل فلقد عمد المعري العقل إماماً للإنسان لإمامته لمختلف أدوات ومصادر المعرفة بما في ذلك النص بصفته خبر يتلقاه العقل عن طريق الحس ويتأكد من صحته

وله التأكيد أو التصديق. ولما أوضحت النصوص الدينية يشوبها التعارض المتباين الخاطئ أوكل المعري إلى العقل مهمة اتخاذ الحكم المناسب واختيار ما لا يعارض الفكر، ومن ذلك قوله ١:

والعقل يعجب للشروع: تمجس

وتحنف وتهود وتنصر

فاحذروا تدع الأمور مضاعة

وانظر بقلب مفكر متبصر

وقوله أيضاً ٢:

١ - اللزوميات، ج ١، ص ٥٦٧.

٢ - اللزوميات، ج ١، ص ٢٧٥.

جاءت أحاديث إن صحت فإن لها شأنًا ولكن فيها ضعف إسناد فشاوّر العقل واترك غيره هدرًا

فالعقل خير مشير ضمه النادي

لهذا تفرد العقل بالإمامة عند المعري، دون أي منازع بما في ذلك النص، أوليس النص هو القائل أكثر من مرة بأن الظن لا يغني من الحق شيئاً ٣؟

عن هذا التفرد بالإمامة وعن قطع الظن بيقين العقل ورحمته قال المعري في موضعين مختلفين: ٤

سأتبع من يدعو إلى الخير جاهداً

وأرحل عنها ما إمامي سوى عقلي

ووصفه بنبع الرحمة قائلاً ٥:

كذب الظن لا إمام سوى العقـ

ل مشيراً في صبحه والمساء

فاذا ما أطلعت جـلب الرحمة

عند المسير والإرساء

وكثرة ولوعه بالعقل صار عنده مضرباً للمثل، حتى أنه تمنى وجوده لدى السحاب ليحسن توزيع الأمطار على النافع ومن يستحقها فقط ٦:

ولو أن السحاب همى بعقل

لما أروى مع النخيل القتادا

ولو أعطى على قدر المعالي

سقى الهضبات واجتنب الوهادا

٣- قال الله تعالى في سورة يونس الآية ٣٦ وكذا سورة النجم، الآية ٢٨: وَمَا يَتَّبِعْ أَكْثَرُهُمْ إِلَّا ظَنًّا إِنَّ الظَّنَّ لَا يُغْنِي مِنَ الْحَقِّ شَيْئًا ؟

٤ - اللزوميات، ج ٢، ص ٢١٩.

٥- اللزوميات، ج ١، ص ٥٥.

٦- سقط الزند، ج ٢ ص ٨٠٤ - ٨٠٥.



الذاتية الحسن والقبح، لكن هذا لا يعني كما ذهب الأستاذ أحمد أمين بالضرورة، إلى أنه لا حاجة للناس إلى إمام، فالعقل هو الإمام، هكذا صرح المعري، ومع كل هذا يمكننا أن نقرأ البيتين السالفي الذكر قراءة أخرى لا يفهم منها أنه يرفض تماماً فكرة الإمام الناطق، مما يعيدنا إلى تأكيد فكرة أن النص العلاني مفخخ ومفتوح على إمكانيات التأويل.

وتقودنا إمامة العقل التي دعا إليها المعري إلى فكرة إمامة المعري نفسه في هذا المجال؛ فإذا اعترفنا جميعاً بنبوة أبي الطيب في الشعر فلا بد من الإقرار بإمامة المعري. بمعنى أنه للمتنبى النبوة في الشعر بما أبدع، وللمعري الإمامة في الشعر إذا كانت الإمامة تعني استمرارية النبوة والمنزلة إياها أرض الواقع، فللإمام شرح وتجسيد وتجديد العقيدة التي جاء بها النبي، وقد نجد في ما يأتي من قول المعري ما يؤيد هذا المذهب<sup>٩</sup>:

سنت لأرباب القريض امتداحه

كما سن إبراهيم حج مقامه

وهذا لأهل النطق شرعي ومذهبي

فمن لم يطعني عق أمر إمامه  
وباجتماع نبوة المتنبى وإمامة المعري  
يتحقق الرئيس المنشود لمدينة الفارابي  
الفاضلة، ولهذا قلنا بأن المعري واصل  
تطور المنحى البياني لشعر المتنبى  
مع الاستفادة من فلسفة المعلم الثاني

ولما كان العقل مجرداً عن الحس وإن كانت معارفه لاتخلو منه، فهو علم، ولما كان أداة معرفية وعلماً كان هو المذهب الذي يستقي منه المعري أحكامه، ومعلوم أن العقل في أسمى معانيه لدى الفلاسفة هو العلم والعالم والمعلوم. وهو من حيث كونه مصدراً للمعرفة فهو مذهبه؛ لهذا قال مجملًا معاني النبوة والإمامة والمذهبية في:

وهذا لأهل النطق شرعي ومذهبي

فمن لم يطعني عق أمر إمامه

ولعل هذه العلاقة بين النبوة والإمامة هي التي دفعته إلى أن يعد العقل نبياً أيضاً فقال: ٧:

أيها الغر إذا خصصت بعقل

فاسأله فكل عقل نبي

و لقد علّق أحمد أمين على قول المعري:

يرتجي الناس أن يقوم إمام

ناطق في الكتبية الخرساء

كذب الظن لا إمام سوى الع

قل مشيراً في صبحه والمساء

فالعقل «هو الهادي الوحيد لمعرفة الخير والشر والحق والباطل فلا حاجة إلى انتظار إمام معصوم يرشد الناس إلى ما يعمل وما يترك، فالعقل كفيل ببيان ذلك»<sup>٨</sup>.

صحيح أن العقل هو معيار قيمة الأفعال

٧- اللزوميات، ج٢، ص٤٢٩.

٨- أحمد أمين سلطان العقل عند أبي العلاء، ضمن المهرجان الألفي لأبي العلاء، مطبوعات المجمع العلمي العربي بدمشق، دار صادر بيروت، لبنان، ٢، ١٤١٤هـ/ ١٩٩٤م، ص٤٨.

٩- سقط الزند، ج٢، ص ٥١٧-٥١٨.

تفرد العقل بالإمامة عند المعري،  
دون أي منازع بما في ذلك النص،  
أوليس النص هو القائل أكثر من مرة  
بأن الظن لا يغني من الحق شيئاً.

والصناعة التي مقصودها تحصيل  
الجميل فقط هي التي تسمى الفلسفة،  
وتسمى الحكمة على الإطلاق، ولما كانت  
السعادة إنما تنالها متى كانت لنا الأشياء  
الجميلة فنية، وكانت الأشياء الجميلة  
إنما تصير لنا فنية بصناعة الفلسفة،  
فلزم ضرورة أن تكون الفلسفة هي التي  
تنال بها السعادة. ١٠

نلاحظ هنا جمعاً واضحاً بين المعرفة  
والقيم بجانبها الجمالي والأخلاقي،  
وهو الجمع الذي طبع خطاب المعري  
أيضاً، لا من حيث نيل السعادة في الدنيا،  
لأن موقف المعري من الدنيا ميؤوس منه  
أو بكاد أن يكون من حيث أهلية العقل  
في الحكم على الأفعال حسننها وقبحها،  
خيرها وشرها، ومن حيث الحقيقة الممكن  
إدراكها بالعقل، لا بالحس وسائر الأدوات  
التي لا تنتج إلا ظناً، والحقيقة البعيدة  
عن الظن هي الكفيلة بحصول الاطمئنان  
لنفس وتلكم هي السعادة.

جليس المتنبّي في بلاط سيف الدولة،  
فالفيلسوف النبي الذي كان يبحث عنه  
الفارابي جمعته نبوة وإمامة العقل عند  
المعري. ولكن كيف يمكن الجمع بين شعر  
يركب صاحبه خيال الخيال بعقل مهمته  
ربط الأمور كي لا تجنح والخضوع لمبدأ  
عدم التناقض والهوية والثالث المرفوع؟

### علاقة العقل بالخيال

يمكن إيجاد التوفيق والانسجام بين  
صرامة العقل وحرية الخيال من قيد العقل  
بالبحث في أوجه شتى من علاقة الخيال  
بالعقل في النص العلائي، ففي خطابه  
الشعري والنثري حكم استندت إلى العقل  
في مدلولها، وفي القدرة الفائقة على  
تفكيك الكلمات وإدراك كثرة معانيها،  
وإلى الخيال في جمال نسجها، فلقد  
لعب الخيال فيها دور الفنان في تقديم  
عمل هادف، يجمع بين الجمال والحكمة،  
وعند الفارابي لا يبلغ الإنسان السعادة  
واليقين إلا بالفلسفة ولن يتأتى له ذلك  
إلى بعد أن يدرك الجمال، ويصير الشيء  
الفني منطبعاً في النفس، يقول الفارابي  
معرفة الفلسفة التي تحقق السعادة، أو  
السعادة التي لا تتحقق إلا بالفلسفة « إن  
الصنائع صنفان: صنف مقصوده تحصيل  
الجميل، وصنف مقصوده تحصيل النافع،

١٠- الفارابي: التنبية على سبيل السعادة، حيدر آباد الدكن، ١٣٤٦هـ/ ١٩٢٨م، ص ٦.

١١- لو لا بعض أشعاره التي يعبر فيها عن إقبال على الدنيا وعلى الجمال، بخيال مبدع، مثل البيت  
الشعري الموالي الذي عبر فيه عن أمور شتى، منها عن إعفائه من إخراج زكاة المال لعدم توفر الشرط  
الأساس لذلك، وفي مجال الجمال عدّ نفسه من عابري السبيل الذين تُعطى لهم الزكاة وجوباً بنص  
قرآني.

### لغيري زكاة من جمال فإن تكن زكاة جمال فاذكري ابن سبيل

مركز تحقيق التراث: شروح سقط الزند، تحقيق جماعي بإشراف طه حسين، الهيئة المصرية العامة  
للكتاب، القاهرة، ط ١، ١٤٠٨هـ/ ١٩٨٧م، ج ٣، ص ١٠٤١.

قدرة المعري وتمييزه كان في إجادته أعمال العقل للخيال، خيال مفتوح على المطلق يختار العقل منه ما يبتناء دون أن يفقد صوابه في حسن القيادة.

ومن أوجه العلاقة بين سعة الخيال وانضباط العقل في فلسفة المعري، استلزام عقله الحرية من خياله، فحدث لديه تداخل بين الأداتين المعرفيتين وهو تداخل ليس بالغريب عن الفكر الفلسفي، خاصة لدى من يعتقد أن العقل الإنساني يستمد مدركاته من قوى النفس المختلفة، والخيال هو واحد من أبرز قوى النفس، لأنه الواسطة بين المدركات الحسية وعالم المعاني المجردة، حتى أن ابن العربي<sup>١٢</sup> عده عالماً مطلقاً لا محدوداً يجمع بين الوجود والعدم فسماه البرزخ وهو الخط الوهمي الواصل والفاصل في الآن نفسه بين المحسوس والمجرد. وقدرة المعري وتمييزه كان في إجادته أعمال العقل للخيال، خيال مفتوح على المطلق يختار العقل منه ما يشاء دون أن يفقد صوابه في حسن القيادة، لقد كان له الخيال بالفعل خزانة كما يسميه الفلاسفة، كان يسمو ويتعالى عن الواقع مع التزام بقضايا هذا الواقع وهمومه في الآن نفسه، لقد جمع بين السمو والالتزام، لم يجرفه سيل الأمر الواقع لما رأى فيه من فساد وانحراف، ولم يكن طوبواوياً، لقد توسط سمات شخصيتي المتبني والفارابي، بالفعل.

ويحضر كذلك بين سعة الخيال وصرامة العقل في فلسفة المعري ثراء لغوي متميز، فمعجمه اللغوي يعج بالكلمات. لقد كان عقله يتقن الربط بين الكلمات والأشياء باستعمال خياله، فلم يكن عند المعري للشيء الواحد اسم واحد يعبر عنه، والكلمة الواحدة طبيعة له مستعدة أن تعبر عن أسماء لا يعرف لها حداً إلا المعري، أو من في هامته، وهذا ما قد يدفع إلى القول بأن أسلوب المعري هنا نموذجاً "للتفكيكية" في التراث الإسلامي.

لقد برر طه حسين براعة المعري العقلية والخيالية المجسدة في ثراء لغته بأنها نتيجة ما كان يعانيه في سجنه من وقت فراغ رهيب دفعه إلى كثرة التأمل وطول التفكير فجاءت براعته في معرفة أسماء عديدة للشيء الواحد، ومعاني كثيرة للاسم الواحد، تسلية وترفيهاً عن النفس التي ضجرت الوحيدة والسجن لمدة زمنية طويلة<sup>١٣</sup>.

ولكن هل سجن المعري إرادي أم لا إرادي؟ يبدو أن طه حسين ومع تشابهه مع المعري كأنه لم يستوعب كيف استطاع المعري أن يحبس نفسه بهذا الشكل وكيف زهد في الدنيا بهذا الشكل، حتى رماه في زهده بأنه زهد المضطر، أو زهد من لم يتوفر لديه الحظ في الدنيا وملذاتها، بل لقد كان المعري، حسب طه حسين عاجزاً عن تحقيق رغباته فاضطنع الزهد، يقول: «فالذين يظنون به الزهد مخطئون، فليس هو زاهداً، ولكنه رجل عاجز عن تحقيق آماله، قد راض هذه الآمال فامتعت عليه،

١٢- ابن العربي والخيال.

١٣- طه حسين: مع أبي العلاء في سجنه، دار المعارف بمصر، ط ١١، ١٩٧٦، ص ١٠٥.



ما كان لخطاب أبي العلاء أن يعرف  
الثراء والتنوع والاختلاف في ذاته  
أو من خلال دراسيه لولا الخيال  
الذي طبع نضه المعقول؛ لأنه فتح  
الباب على مصراعيه لتأويل لا حد  
له.

ولم تذعن له، وأدركه اليأس من انقيادها  
فخلى بينها وبين الشموس، وأعرض عن  
لذاته لا رغبة عنها بل قصورا وعجزا،  
هي التي أفلتت منه، فلم يستطع أن يلحق  
بها فأثر القعود على سعي لا غناء فيه...  
فهو إذن ساخط على الدنيا لأنها أعجزته،  
لا لأنه زهد فيها» ١٤.

وتاليا له، فالخيال هنا أداة تعضد العقل  
لأجل الإقناع ودفع النفس إلى الاطمئنان  
بالبرهان العقلي وجمال الصورة الفنية  
وما لها من تأثير ووقع على النفس. وهو  
ما أشرنا إليه من قبل من معنى السعادة  
عند الفارابي.

ثم إن سعة خيال المعري، وانفتاح نضه على  
التأويل، بالإضافة إلى نزعتة التمردية  
الرافضة لواقع يراه غير لائق على  
مختلف الأصعدة المعرفية والقيمية وحتى  
الشرعية والعقدية، فاختلاف علماء الدين  
في الأصول كما في الفروع ١٧، وتكفير  
العالم لمن هو على غير مذهبه، واتخاذ

ثم يتحدث طه حسين عن نموذج من  
النماذج الشعرية لأبي العلاء فيقول  
بأن في معناها «إنتاج العقل الفلسفي  
وإنتاج الخيال الشعري، واثلافا غريبا  
لا يخلو من تكلف بين هذين النوعين  
من الإنتاج، ولكنه تكلف لا يحفظ ولا  
يفيظ... فأما العقل الفلسفي فقد أنتج  
لصاحبه بعد التفكير والروية أن الحياة  
عناء الأجسام ١٥... (و) الموت مريح  
للأجسام من احتمال الأثقال» ١٦. وعند  
الحديث عن الموت باعتباره هدفا للراحة  
يستعمل المعري -في نظره- طه حسين  
الخيال لإعانة الدليل العقلي بضرب  
المثال، واستعماله تمهيدا للبرهان العقلي

١٤- طه حسين، مع أبي العلاء في سجنه، ص ١٩.

١٥- الأبيات التي يشرحها طه حسين ويجعلها نموذجا لاستعمال المعري للعقل والخيال معا هي قول المعري:

يدل على فضل الممات وكونه	إراحة جسم أن مسئلكه صعب
ألم تر أن المجد تلقاك بونه	شدائد من أمثالها وجب الرعب ؟
إذا افترقت أجزاؤنا حصد ثقلنا	ونحمل عبئا حين يلتئم الشعب
وأمس ثوى راعيك وهو مودع	ولو كان حيا قام في يده قعب

المرجع نفسه، ص ٩١.

١٦- المرجع نفسه، ص ٩٤.

١٧- كنموذج عن اختلاف الفقهاء وانحراف بعضهم عن الحق حتى أضحو يفتون بأهوائهم قال المعري:

أجاز الشافعي فعال شيء	وقال أبو حنيفة لا يجوز
فضل الشيب والشبان منا	وما اهدت الفتاة ولا العجوز
لقد نزل الفقيه بدار قوم	فكان لأمرهم فيهم يجوز
ولم آمن على الفقهاء حبسا	إذا ما قيل للأمناء جوزوا



الاستدلال والاستنتاج وخيالاً واسعاً يطير بين مختلف المعاني في زمن قياسي.

#### إمكانات تصنيف المعري فلسفياً

تجعلنا كل هذه الخبايا والأسرار في شخصه، وكذا تباين مواقفه وآرائه نرى في فكر المعري قابلية أن يكون موطناً وجذوراً لأفكار ومدارس وعلوم امتدت من الحضارات الشرقية القديمة إلى يومنا هذا ، من بوذية وبراهمية إلى فيثاغورية إلى هيرقليدية إلى مثالية أفلاطونية، فواقعية أرسطية ثم غنوصية أفلوطينية إلى عقلانية حديثة فوجودية ناقمة على الواقع متمردة نائرة عليه إلى تفكيكية معاصرة لما أوحى به كلماته المفتوحة على التعدد في المعاني، إلى ما بعد حداثة بما طبع شعره من خيال الخيال، ويبقى المجال مفتوحاً لإسقاط مذاهب وألوان فكرية وفنية شتى على مدرسة المعري الجامعة. ولكن كل هذه الإسقاطات وما قد تنبثره من نقاش تؤول بعقل الدارس إلى استخلاص نتيجة مفادها أن الرجل أهل لأن يزين اسمه وأشعاره الكتب وأن تقام لفكره الندوات تلو الندوات، وأحسب أن البحث في مثل هذه الأفكار أجدى من البحث في مسألة التزام المعري بالدين، أم مروقه عنه، سواء في رميهِ بالكفر أو في الدفاع عنه.

وتشبه علاقة المعري بالدين وإشكالية إيمانه وكفره إلى حد ما بما أثير على العلاقة نفسها لدى كل من نيتشه وهيدغر وكيركجارد ومارتن لوتر وديستوفسكي وبرداييف، بدياناتهم ومذاهبها، إذ... يزعم هيدغر أنه لا هو مؤمن ولا هو غير مؤمن، بل وأكثر من ذلك فتقسيم الوجوديين إلى مسيحيين وملحدين يفشل في مراعاة حقيقة هامة هي أن العلاقة

علم العقيدة على مذهب معين مع إقصاء لتأثير المذاهب أيديولوجياً لأنظمة كل الدول والدويلات والإمارات والولايات، مع التأسيس لانحرافات خطيرة يتبناها العام والخاص، بل حتى حدود العامة والخاصة أضحت انسيابية لا يعرف لها معالم واضحة، والتقية أضحت أسلوباً لكل مذهب يخشى الاضطهاد ومع هذا التعدد في المذاهب وإمكانية تغير السلطان ولونه بين عشية وضحاها أصبح الجميع له ظاهر في العقيدة وله باطن يخفيه. لهذا كان للمعري أيضاً ما يخفيه مثل الجميع وقد صرح بذلك مبرراً عدم بوحه بكل ما يعلم بعجز الناس عن بلوغ المراد من قوله وفكره، فالتناس في نظر المعري عاجزون عن إدراك لغته عجزهم على الفوص في كنه أصل اعتقاده، وعن التسلق في فروع بلغت أبعد الكواكب والنجوم عن الأرض. ويبقى الرابط الأكبر بين خيال المعري وعقله، سواء بالنسبة للمعري نفسه أو لمتعاطي النص العلائي هو أنه ما كان لخطاب أبي العلاء أن يعرف الثراء والتنوع والاختلاف في ذاته أو من خلال دارسيه سواء مدافعين أو محاكمين أو محايدين لو لا الخيال الذي طبع نصه المعقول، لأنه فتح الباب على مصراعيه لتأويل لا حد له. ومعلوم أن قابلية النص للتأويل هو الذي يعطيه إمكانية الخلود، وهو السر في خلود أعمال كثيرة مثل: كليلة ودمنة وأعمال النفري والحلاج وابن سينا وابن العربي، ولا يمكن لنص أن يكون قابلاً للتأويل إذا لم يكن مفعماً بالخيال كما لا يمكن لعملية تأويل أن تتم إلا بقدر فائقة على التعبير وعلى نقل المعنى بين ضفاف العبارات، وهو ما يحتاج إلى فطنة وقادة وكياسة تجمع عقلاً لبيباً قادراً على

المتعالي عن العامة والغوغاء والمتعالي على العدو وعلى الصديق معا ، على الغنى وعلى الفقر، على الطفولة وعلى الشيخوخة<sup>١٩</sup>، وعلى الدنيا برمتها<sup>٢٠</sup>، بل على العاجلة وعلى الآجلة<sup>٢١</sup>، ثم ما يربطه بالنزعة الوجودية أيضا هو تباين مواقفه بحسب الظروف التي يصدرها فيها، كل هذه السمات حاضرة في الفلسفة الوجودية، ويضاف إليها خصوصية الوجودية كمذهب هلامي غير دقيق في مدلوله، يقول جون ماكوري مجيبا على سؤال: ما هي الوجودية؟ «إن هذا المذهب يتسم بقدر من الهلامية... في صميم الوجودية ذاتها...؛ لأن النظرة الوجودية تعتقد أنه لا توجد باستمرار حدود حاسمة أو واضحة المعالم، فخبرتنا ومعرفتنا هما باستمرار شذرات غير مكتملة، ولا يمكن أن يعرف العالم ككل إلا عقل يكاد يصل إلى مستوى الألوهية... إنها (أي الوجودية) أسلوب أو طريقة في

بين الفيلسوف الوجودي ومسيحيته أو إلحاده هي عادة علاقة ذات طابع ينطوي على مفارقة إلى أقصى حد... فعلى الرغم من انتقادات كيركجارد العنيفة والمترايدة التي وجهها لـ "لوثر" فإن وجوديته لا يمكن فصلها، في الواقع، عن مذهبه بروتستانتية...»<sup>١٨</sup> ولكن، إذا كان هذا الالتقاء بين المعري والوجوديين في الاختلاف في الحكم عليهم من حيث التدين، فهل يمكننا أن نتعت المعري بالفيلسوف الوجودي؟

لا ينطبق هذا التصنيف أو الحكم على المعري من حيث السياق التاريخي للمذهب الوجودي، لكن بالنظر إلى فكر الوجوديين وممارساتهم فإن في ذلك ما يمكن الحديث عنه عند المعري، خاصة من حيث نزعة الناقد، المتمردة على الواقع وعلى رجال الدين من فقهاء وعلماء كلام وكذا على السلطان وممارساته اللاعادلة، واهتمامه بالإنسان، "الأنا" الفكر اللبيب،

١٨- جون ماكوري: الوجودية، ترجمة إمام عبد الفتاح إمام، مراجعة فؤاد زكريا، سلسلة عالم المعرفة، يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ٥٨٤، أكتوبر ١٩٨٢م ص ص ١٩٠، ٢٠.

١٩- هو القائل: **مُدَّ الزمان وأهوتني حوادثه حتى ملئت وذمت نفسي الغمرا**  
شروح سقط الزند، ج ٤ ص ١٧٠٢.

٢٠- يقول في سقط الزند، ج ٤، ص ص ١٣٧٠، ١٣٧١:

تأملنا الزمان فما وجدنا إلى طيب الحياة به سبيلا  
ذُر اللبنا إذا لم تحظ منها وكن فيها كثيرا أو قليلا  
وأصبح واحد الرجلين إماما مليكا يف المعاشر أو أبيلا

ويقول كذلك في سقط الزند، ج ٣، ص ص ٩٧٧، ٩٧٨:

تعب كلها الحياة، فما أمـ جب إلا من راغب في ازدياد  
إن حزنا في ساعة الموت أضعـ ف سرور في ساعة الميلاد

٢١- جزء كبير مما جاء في رسالة الغفران من معاناة بطل القصة قبل دخوله الجنة وحديثه عن النسيان وعن المحابة وعن ما تزينه النفس حتى يوم القيامة يدل على أسلوب المعري غير المعهود في التراث الإسلامي عند تناول المقدس، مثال ذلك قوله على لسان ابن القارح «فلما أقمت في الموقف زهاء شهر أو شهرين ، وخفت في العرق من الغرق، زينت لي النفس الكاذبة أن أنظم أبياتا في "رضوان، خازن الجنان" ...». رسالة الغفران، تحقيق عائشة عبد الرحمن، دار المعارف بمصر، ط ٥، ١٩٦٩، ص ٢٤٩.

غير مستنفذة، نبع غير مستتهك، إذ تظل دائما قابلة للإستثمار»<sup>٢٢</sup> لكن مع تسجيل الفارق بين المعري والتفكيكيين في أن تعامل أبي العلاء مع النص لم يبعده بالكلية عن العقل، فالتمركز حول العقل يبقى حاضرا، وإن كان تمركزا لا يساير من يكثر من الحديث عن عجز اللغة وهو المهود عند الصوفية بوجه خاص كالتفري على سبيل المثال. إن فقرة المعري في تعامل عقله مع النص، وجعله مثمرا باستمرار.

#### خاتمة

مهما قيل عن الجذور الضاربة في عمق التاريخ لفكر المعري، ومهما حاول الباحثون، كل بمنطلقاته، إسقاط أي مذهب أو مدرسة على فكر المعري، يبقى أبو العلاء ابن بيئته، وفكره معبر عن شخصيته، ومراة لواقع المعيش بمختلف أبعاده الحضارية، ولما أعلن ولاءه للعقل فجعله إماما لم يتحرر بالكلية لا عن قيد الدين ولا عن قيد المجتمع، ونصوص المعري عن الله وعن الجنة والنار وتفاصيل أخرى دالة على ذلك، غير أن هذا الالتزام بالواقع وبالحكمة لم يمنعه أن يخلق في فضاء المطلق بما له

التفلسف قد تؤدي بمن يستخدمها إلى مجموعة من الآراء التي تختلف فيما بينها أشد ما يكون الاختلاف حول العالم وحياة الإنسان فيه...»<sup>٢٢</sup> وفي هذا الوصف للوجودية ما ينسحب على فكر المعري.

تقودنا الصلة بين المعري وبعض الأفكار والممارسات الوجودية إلى القول لزوما بأنه لا توجد نسقية في فكر المعري، ومرد ذلك كثرة اعتماده الخيال، من جهة، واعتماد الاستدلالات المبنية على معطيات الحس مما يؤدي إلى تغيير الأحكام بتغير الظروف، من جهة أخرى.

ولكن الحاضر دوما هو القدرة الفائقة في التعامل مع الكلمات واستخدامها بالمعنى الذي يقتضيه راهنه أو اللحظة التي يبني فيها استدلاله للوصول إلى ما يريد من نتيجة أو حكم، لهذا تتغير أحكام المعري بمقتضى تغير أحواله والذي يساعده على الصمود بالرغم من تغير الموقف هو براعته في التعامل مع الحروف وتشكيل الكلمات وتفكيكها. وبمنظرة سريعة على بعض ما قيل عن مفهوم التفكيك عند "دريدا" ويتأملنا في تعامل المعري مع النص، ندرك ملامح التفكيكية في خطاب أبي العلاء «فالتفكيك (عند دريدا) يتعامل مع النصوص بوصفها إمكانات

٢٢- جون ماكوري: الوجودية، ص ١٠، ١١.

٢٣- رضوان جودت زيادة: الحداثة- مابعد الحداثة II مسألة فلسفية، تفكيك التفكيك أو وهم الخروج من سلطة الميتافيزيق، مجلة الفكر العربي المعاصر، تصدر عن مركز الإنماء القومي، بيروت، باريس، عدد ١٣٢-١٣٣، شتاء- ربيع ٢٠٠٥.



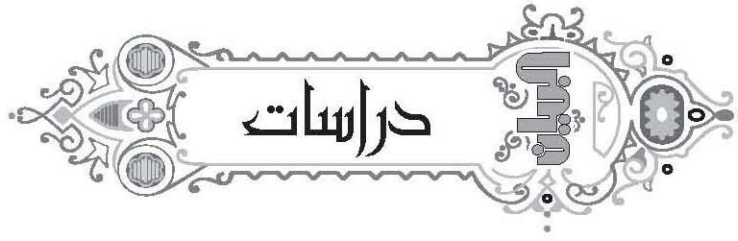
زائريه على اختلافهم بين تلميذ وناقـد  
ومكفّر ومدافع... فلقد زين الكتب بسيرته  
وأشعاره، سواء بمدحه وحتى بزمه، ومهما  
اختلف في عقيدته وفي تصنيف فكره،  
يبقى إماماً، أدبه من أرقى ما أنتجته  
الحضارة العربية الإسلامية، وتبقى  
براعته اللغوية أسطورة جميلة مفيدة  
وممتعة. فلقد صدق عندما قال ٢٤:

جمالُ ذي الأرض كانوا في الحياة وهم  
بعد الممات جمالُ الكتب والسير

من خيال رجب صبه في قالب لغوي دائم  
الإبداع، وكل من يقرأه يشعر فيه بإنيته.  
فلقد وفى المعري بما وعد فجاء بالجديد  
الذي عجز عنه الأوائل، وقدم للأواخر  
إمكانية التجديد بالرغم مما كان يعتقده  
من أن علمه مكتوم لعزته وعلوه عن  
الأفهام. وكما كانت بلدته وبيته يعجان  
بالزوار وبالتلاميذ، مازال الوضع على  
حاله بعد قرون، لقد زين المعري المعرفة  
في حياته وبعد موته، ولم يتخلص من







## نظرية أفعال اللغة بين أوستين وبورديو

بقلم: فوزي بوخريص

(المغرب)

يعتبر أوستين رائد ما يعرف بنظرية أفعال اللغة، فهو الذي وضع أصول هذه النظرية التي تطورت لاحقا، مع كل من سورل وبرايس وغيرهما وقد أثر أوستين بقوة في الفلسفة الانجلوساكسونية، وفي الفلسفة بشكل عام. بل وامتد تأثيره إلى مجالات أخرى مثل اللسانيات (بنفنيست، ديكرود...) وعلم الاجتماع (هابرماس، وبورديو...). هذا على الرغم من أنه لم يصدر أي كتاب خلال حياته الفكرية القصيرة، إذ كل كتاباته المتداولة حاليا، هي بعدية<sup>١</sup>.

وقد انصب اهتمام أوستين على اللغة العادية، وعلى نظرية أفعال اللغة بشكل خاص، وذلك لعدم رضاه عن اهتمامات وتوجهات الفلاسفة المعاصرين له، حيث يؤاخذ عليهم النظرة التبسيطية التي تطبع تحليلاتهم للغة وللوقائع بشكل عام، خاصة ما يتعلق بنقص الأمثلة التي يعتمدونها، وعدم وضوحها وافتقارها للمعنى. فهو يرى أن هذه المقاربة التبسيطية منتشرة بين الفلاسفة إلى الحد الذي يعطي الانطباع بأن الأمر يتعلق بخصوصية للفلسفة، فالفلسفة في نظره، صارت تتأسس على مجموعة من الأوهام والأحكام المسبقة، التي تؤثر سلبا في طريقة وضع الإشكالات كما في شكل معالجتها. ويعتبر أن نقد هذه الأوهام والأحكام المسبقة سيأتي للفلاسفة توجيه اهتمامهم للإشكالات التي تستحق الاهتمام فعلا.

ولعل الهاجس الأساسي الذي تحكم في عمل أوستين، لاهتمام باللغة العادية ولبناء

١ لم يعيش أوستين سوى ٤٨ سنة (١٩١٩-١٩٦٠)، ومن أهم كتاباته البعدية نذكر، كتابه الشهير:

(J.L.Austin : - « Quand dire c'est faire » tr. Gilles Deleuze Éditions du Seuil. Paris 1970

عنوان الكتاب في الأصل هو : "How to do things with words".

أهمها: الاقتصاد، الجمالية والتداول.  
ويشير أوستين في المحاضرة الشهيرة<sup>2</sup> التي شارك بها في لقاء Royaumont حول الفلسفة التحليلية، إلى أن هذا المصطلح غير موجود في اللغة الفرنسية. أما في الإنجليزية، فاسم performatif مشتق من الفعل perform، الذي يستعمل عادة مع صفة الفعل، وهو يشير إلى أن إنتاج ملفوظ معين هو ذاته القيام بالفعل.

ويقدم أوستين أمثلة للملفوظات الانجازية- عرفت تداولاً مكثفاً- نذكر منها:

أ- "نعم" (المصرح بها خلال حفل الزواج: نعم أريدها زوجة).

ب- "أسمي هذه السفينة الملكة الزابيث"

ت- "أراهن بستة بنسات بأنها ستمطر غداً".

ويبدو من خلال هذه الأمثلة أننا أمام ملفوظات لا تستهدف الوصف سواء كان وصف ما نقوم به، ولا ما سبق أن قمنا به أو حتى بما ينبغي القيام به مستقبلاً، وإنما تستهدف الفعل، أي القيام بالفعل ذاته، وليس مجرد وصفه. فعندما أقول "نعم أريدها" لا أقدم تقريراً أو وصفاً لفعل الزواج، وإنما أمارس الفعل، أي أتزوج.

لكن هل قول شيء ما، يعني فعل هذا الشيء؟

إن التلفظ بكلمات ما، هو حقاً وعادة حدث مركزي أو هو بالأحرى الحدث المركزي في إنجاز الفعل. لكنه لا يشكل

نظرية في أفعال اللغة، هو البحث عن أكبر قدر من الوضوح في وصف الوقائع الإشكالية التي تمثل فعلاً موضوع الفلسفة. فهو هنا مثل ديكرت أو هوسرل، راهن على الانطلاق من أرضية فكرية واضحة و صلبة لبناء الفلسفة.

فهو مقتنع بأن أفضل طريقة لمعالجة ظواهر الواقع، هي الاعتماد على اللغة العادية، مع التسلح بالوعي النقدي. إذ لا يمكن إدراك الواقع مباشرة، وإنما عبر وساطة اللغة. وفي سياق اهتمامه باللغة العادية وجه أوستين نظره إلى دراسة بعض القضايا اللغوية، التي لم تحظ في رأيه على أهميتها، باهتمام الفلاسفة.

وبالنسبة لأوستين لا تصلح اللغة لوصف الواقع فحسب، ففي مقابل هذا التصور الكلاسيكي أو ما يسميه أوستين "الوهم الوصفي"، والذي تبعاً له تتميز القضايا اللغوية بكونها إما صادقة أو كاذبة، يدافع هذا الباحث عن فكرة وجود وظيفة أخرى للغة، تكون بموجبها قادرة على الفعل في الواقع، وعلى إنجاز بعض الأفعال. وبذلك فهو يميز في الملفوظات اللغوية بين تلك التي تصف العالم، والتي يسميها ملفوظات تقريرية énoncés constatifs، والتي تتميز عادة بكونها إما صادقة أو كاذبة، ثم ملفوظات أخرى يسميها انجازية énoncés performatifs، وهي ليست لا صحيحة ولا خاطئة. ويستعمل أوستين للدلالة عليها اللفظ المختصر performatif. وكان قد استعمل في البداية لفظ performatoire لكنه استبدله باللفظ السابق لاعتبارات

2M.J. Austin « performatif-constatif » in Cahiers de Royaumont « philosophie analytique » les éditions de minuit. paris.1962, pp271-281

إن التلفظ بكلمات ما، هو حقاً وعادة حدث مركزي أو هو بالأحرى الحدث المركزي في إنجاز الفعل. لكنه لا يتشكل العنصر الوحيد الضروري لكي تتحول الكلمات إلى أفعال.

موفق بطريقة أخرى، عندما يصاغ بدون صراحة sans sincérité أو لانعدام الالتزام. فإذا قلت "أعد ب" دون أن تكون لذي النية لتحقيق هذا الوعد وإنجاز هذا الفعل أو دون التفكير في ما إذا كان بمقدوري تحقيقه، فسيكون الالتزام بالوعد بدون معنى، أي سنكون أمام وعد فارغ promesse creuse. وبشكل عام يتحقق الفعل عندما نكون بصدد ملفوظ إنجازي وشروط ملائمة، "فشروط فعل التلفظ تلعب دوراً مهماً، والكلمات ينبغي أن "تفسر" بالاستناد إلى السياق المرتبط بها، الذي صدرت فيه والذي تتوجه إليه".<sup>3</sup>

وبذلك فعندما لا يترجم الملفوظ إلى صيغة فعل، لا نقول أنه خاطئ، وإنما أنه غير موفق malheureux، ويعود الإخفاق في أغلب الأحيان إلى أن الشروط المصاحبة للملفوظ الانجازي، لم تحصل كما ينبغي. ونشير إلى أن أوستين يعرض أهم أشكال الإخفاق أو الفشل التي يمكن أن تطال الملفوظ الانجازي، ويقوم بتصنيفها حسب قوة تأثيرها في الملفوظ الانجازي...

ويعقد أوستين مقارنة بين الملفوظات الانجازية والأخرى التقريرية، حيث اعتبر أن صدق أو خطأ القضايا التقريرية الكلاسيكية (التي شكلت الموضوع الأثير للفلاسفة والمناطق) يتعلق هو أيضاً بعدد من الشروط، تشبه كثيراً تلك التي تؤثر في الملفوظات الانجازية. وهو بذلك أعاد النظر في الوضع المميز للقضايا

العنصر الوحيد الضروري لكي تتحول الكلمات إلى أفعال. فبشكل عام من الضروري توفر شروط مناسبة لتحقيق ذلك، أي ينبغي للملفوظ الانجازي أن ينتج في وضعية مناسبة للفعل المقصود، فإذا كان المرسل ليس مؤهلاً للتلفظ بالكلمات وللفعل، فسيكون ملفوظه غير موفق unhappy malheureux فالملفوظ الانجازي مثل أي شعيرة أو طقس أو احتفال، يمكن أن يكون بدون تأثير nul et sans effet، خاصة عندما نكون أمام مرسل غير مؤهل لإنجاز الكلام/الفعل، أو إذا كان الموضوع الذي يتوجه إليه الفعل، غير مستعد لتلقي الفعل. يقول أوستين "هب أنني لمحت سفينة راسية في حوض لبناء السفن، فاقتربت منها، وكسرت الزجاجاة على رأس هيكلها وأعلنت: "أطلق على هذه السفينة اسم جوزيف ستالين". إن ما يعيب كل ذلك هو أنني لست أنا الذي أوكّل إليه أمر تدشين تلك السفينة<sup>3</sup>". لهذا فلنحقق الفعل الانجازي في هذه الحالة الخاصة، فمن الضروري أن أكون أنا الشخص المعين للقيام بذلك. ويمكن للملفوظ الانجازي أن يكون غير

3 J.L. Austin « Quand dire c est faire » op.cit P56

4 ibid p113



إن لغة الساطلة، في نظر بورديو، لا تحكم وتأمّر إلا بمساعدة من تحكمهم، أي بفضل مساهمة الآليات الاجتماعية القادرة على تحقيق ذلك التوافق بين الحاكم والمحكوم، والذي هو مصدر لكل سلطة.

هذا عدا بعض الأشكال التعبيرية الانجازية البدائية مثل: نبرة الصوت، الإشارات و الحركات الجسدية الخ. ويشير أوستين إلى أن تلك المعايير يمكن أن تكون مميزة أيضا لبعض القضايا التقريرية.

كما أن أوستين يميز أيضا بين ثلاثة مظاهر من الفعل الذي يروم القيام بشيء عن طريق الكلام:

- فعل كلامي *l'acte de locution*

وهو في حالة إنتاج أصوات تنتمي إلى معجم وقواعد نحو، والتي يرتبط بها "معنى" و "مرجع"، أي يعني لها دلالة.

- فعل تكلمي *l'acte d'ilocution*

وهو ينتج بالتزامن مع قول شيء ما، ويستهدف إبراز الكيفية التي ينبغي أن تفهم بها الكلمات في هذه اللحظة، لأن نفس الكلمات يمكن أن تفهم كنصيحة أو

التقريرية. غير أن هذا التشابه على مستوى تأثير الشروط، بين الملفوظات الانجازية والأخرى التقريرية، لا يلغي في نظر أوستين تميز الواحدة منها عن الأخرى.

ولهذا حاول أوستين البحث عن المعايير، خاصة النحوية والمعجمية، التي تتيح التعرف على الملفوظات الانجازية وتمييزها عن غيرها من الملفوظات، لاسيما الملفوظات التقريرية. وانتهى إلى معايير هي ذاتها المعايير التي تحكم أغلب الأمثلة التي اشتغل عليها أوستين. لكنها غير كافية، لأنها لا تمثل كل الملفوظات الانجازية، إذ ليس من الضروري لكي يكون ملفوظ ما انجازيا أن يخضع لهذه المعايير، ويعطي أوستين أمثلة لملفوظات انجازية تنطت من هذه المعايير، مثل:

- التعبير التالي الذي يفيد الأمر: "أغلق الباب" أو "أمرك بفتح الباب"

- لوحة تتضمن لفظ: "كلب"، فهذه الكلمة يمكنها أن تأخذ صيغة انجازية، على الأقل- يقول أوستين- في إنجلترا، كبلد عملي لا يكثرث كثيرا لقواعد الأدب، حيث تحقق هذه الكلمة الصغيرة نفس الفعل تماما للملفوظ التالي: "نلفت انتباه السادة المارة إلى أنه يوجد هنا كلب شرس"<sup>٦</sup>.

٥ أهمها : - صيغة الفعل بضمير المتكلم *verbe à la première personne du singulier*

- صيغة الزمن الحاضر - *l'indicatif présent*

- صيغة المتعدي *la voix active*.... الخ.

6M.J.Austin « performatif-constatif » op.cit p277

٧ اعتمدنا في ترجمة هذه الأفعال الثلاثة (الكلامي و التكلمي) المقابلات التي اقترحها الأستاذ طه عبد الرحمن انظر:

طه عبد الرحمن "في أصول الحوار وتجديد علم الكلام" المؤسسة الحديثة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ١٩٨٧ ص ١٨١.



وستمثل الحقيقة بذلك البعد العام الذي انطلاقاً منه نقول "ما يحق قوله" أو "الملائم قوله".

وفي الأخير نشير إلى أن قيمة العمل الذي أنجزه أوستين ستتجسد فيما بعد، خاصة مع سورل وغرايس، بل إن أوستين نفسه يتأسف لكونه اكتفى بتقديم مقترحات ويقول ما ينبغي أن يكون أو ما ينبغي أن ينجز، أكثر مما قام بالإنجاز. لكنه يعتبر بالمقابل أن قيمة ما أنجزه هي في الأهمية التي بدأ يحظى بها هذا المنجز على مستوى الفلسفة، ويكفي أن نظرية أفعال اللغة التي وضع أصولها أوستين، سيؤسس نظامها سورل، وسيوسع مجالها غرايس، وسيستثمرها علماء اللسانيات وعلماء الاجتماع وغيرهم. ومن أبرز علماء الاجتماع الذين استثمروا نظرية أوستين في أفعال اللغة، نجد عالم الاجتماع الفرنسي بيير بورديو.

\*\*\*

يعود اهتمام بيير بورديو بالفلسفة إلى مرحلة الشباب، عندما اختار الفلسفة كمجال للتخصص. لكن بإحرازه لشهادة التبريز في الفلسفة، سيحول اتجاهه من الفلسفة إلى علم الاجتماع. ومع ذلك، سيتواصل اهتمامه بالفلسفة، حتى بعد اختيار "حرفة عالم الاجتماع"، حيث سيقوم بورديو، من موقعه الجديد كعالم اجتماع، حواراً مستمراً مع الفلسفة، سيثمر مجموعة من الدراسات همت بشكل عام الدراسة السوسيولوجية لتشكيل الفكر الفلسفي ونقد ما يسميه بورديو بالعقل السكولائي، من هذه الدراسات نذكر: "الأنطولوجيا السياسية لمارتن هايدغر" و"تأملات باسكالية".

إن نظرية أفعال اللغة التي وضع أصولها أوستين، سيؤسس نظامها سورل، وسيوسع مجالها غرايس، وسيستثمرها علماء اللسانيات وعلماء الاجتماع وغيرهم.

كأمر.

- فعل تكلمي acte de perlocution

وهو ينتج عند قول شيء ما، يعني أن الفعل يؤدي إلى آثار أو نتائج لدى الآخرين أو بالنسبة للذات.

وباختصار فعودة أوستين إلى العناصر الأساسية التي يتحقق عبرها وفيها الكلام، وتحديد ما يميز كل واحد منها والمقارنة بينها خاصة بين acte d illocution و 1 و 1 acte de perlocution اتاحت له صياغة

اشكالية جديدة أو سياق جديد انطلاقاً منه سيضع تمييزاً جديداً بين الملفوظات التقريرية والانجازية. حيث يبين بأن القضية التقريرية تقوم بشيء ما إضافة إلى قولها لشيء ما، وهي تشكل un acte d illocution مثلها في ذلك مثل الملفوظ الانجازي. ويلاحظ أيضاً أن القضايا التقديرية الكلاسيكية معرضة هي الأخرى لكل أشكال الفشل التي تميز الملفوظات الانجازية، وحتى بالنسبة لهذه الملفوظات الانجازية ذاتها، يبين أوستين، أنها تنفتح على مسألة "الحقيقة" التي يتم ادراكها كنوع من "التلاؤم مع الوقائع". وهذا التشابه بين الملفوظات التقريرية والانجازية يستلزم مراجعة لمفهوم الحقيقة ذاته، بحيث تصبح تمثل "بعداً عاماً" يتحدد بالشروط والوقائع والمتكلمين والنوايا والأهداف الراهنة،

إلى الخطيب، تبعاً لما يرويه هوميروس، في اللحظة التي كان يتقدم فيها لأخذ الكلمة، فهو يدخل ضمن الطقوس أو الشعائر المصاحبة لفعل الكلام. إن إهمال مسألة استعمال اللغة ومشكلة الشروط الاجتماعية لاستخدام الكلمات يجعل طرح مسألة فعالية وسلطة الكلمات ونفوذها طرحاً ساذجاً. فمن خلال الفصل بين دراسة الكلمات ودراسة الاستعمالات الاجتماعية للكلمات، نحصر أنفسنا في البحث عن قوة الكلمات وسلطتها داخل الكلمات ذاتها، أي هناك حيث لا توجد. والحال أن فعالية اللغة لا تكمن في تعابير لفظية أو في الخطاب نفسه، كما يشير إلى ذلك أوستين، لأن الفعالية ليست شيئاً آخر غير السلطة المفوضة من قبل المؤسسة. "ولكي أكون دقيقاً- يقول بورديو- فإن أوستين نفسه كان يعطي مكانة مميزة للمؤسسات في تحليل اللغة، إلا أن اللاحقين عليه نزعوا عموماً بنظرية في الفعل الانجازي نحو البحث في خصائص الفعل الانجازي بعيداً عن شروطه الاجتماعية." ١١

إن قوة الكلمات وفعاليتها لا تكمنان في كونها تستخدم لمجرد التعبير الشخصي عند من لا يكون سوى ناطقاً بلسانها. فمن يعهد إليه أن يكون ناطقاً باللسان لا يستطيع أن يؤثر عن طريق الكلمات

من هنا يمكن القول أن اهتمام بورديو بنظرية أفعال اللغة عند أوستين، باعتبارها من أهم الإسهامات في حقل الفلسفة التحليلية، يندرج ضمن اهتمامه العام بالفلسفة.

ويرى جون طومسون John Thompson، في معرض تقديمه لكتاب بورديو "اللغة والسلطة الرمزية" ٨، أن مقارنة بورديو للغة لا تختلف كثيراً عن تلك التي أبدعها أوستين، حتى أن بورديو نفسه احتفى بعمل أوستين أكثر منه بأعمال علماء اللسانيات وفلاسفة اللغة، الذين اشتهروا باشتغالهم على موضوع اللغة مثل فردنان دو سوسير وشومسكي الخ، وكما يقول بورديو: "لا بد من الاعتراف لفلاسفة اللغة وخصوصاً أوستين بأنهم قد تساءلوا عن الكيفية التي يحصل بها أننا نستطيع "القيام بأشياء عن طريق الكلمات" وكيف تتولد عن الأقوال أفعال" ٩. فتأثير الكلمات في هذه الحالة يشبه في نظر بورديو تأثير السحر، لكن محاولة فهم سلطة التعابير اللغوية فهماً لسانياً، أي محاولة إيجاد مبدأ فعالية اللغة في اللغة ذاتها، سيدفعنا إلى غض الطرف عن حقيقة أساسية هي: إن السلطة تأتي إلى اللغة من الخارج ١٠، كما بين ذلك بنفنيست في تحليله للصولجان skeptron الذي كان يمد

8 Pierre Bourdieu « Langage et pouvoir symbolique » (préface de B. THOMPSON John) Seuil, paris 2001

٩ بيريورديو وج. د. فاكونت "أسئلة علم الاجتماع: في علم الاجتماع الانعكاسي" ترجمة عبد الجليل الكور، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء ١٩٩٧، ص ١٠٧.

١٠ بيريورديو "الرمز والسلطة" ترجمة عبد السلام بنعيد العالي دار توبقال للنشر، الدار البيضاء الطبعة الثانية ١٩٩٠، ص ٦٤.

١١ بيريورديو وج. د. فاكونت "أسئلة علم الاجتماع: في علم الاجتماع الانعكاسي" ترجمة عبد الجليل الكور، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء ١٩٩٧، ص ١٠٧.

أساسها، حسب بورديو، في الرأسمال الذي وفرته الجماعة بفضل عملها، فإن ذلك يتوقف على استثمار مجموعة من الشروط، التي تحدد ما يسميه بورديو بشعائر السحر الاجتماعي، والتي تتحصر في مدى التلاؤم بين المتكلم أو وظيفته الاجتماعية، وبين ما يصدر عنه من خطاب، وبين طبيعة المتلقي الذي يتلقى هذا الخطاب، ثم بين السياق الاجتماعي الذي تتحقق فيه عملية التبادل هذه وعلى سبيل المثال، فأداء للكلام سيكون عرضة للفشل إذا لم يكن صادرا عن شخص "يملك سلطة" الكلام، وبالنسبة لبورديو<sup>١٢</sup>، فالمحاولة التي قام بها أوستين لتحديد خصائص الإنجاز الكلامي يرجع قصورها، وكذا فضلها، لكونها لا تقوم بالضبط بما تعتقد أنها تقوم به، فهو، إذ يعتقد أن عمله مساهمة في فلسفة اللغة، يقتصر في بحوثه على فئة معينة من الظواهر الرمزية التي لا يمثل الخطاب السلطوي فيها إلا شكلا نموذجيا، والتي تدين بفعاليتها النوعية لكونها تبدو منطوية في ذاتها على مصدر سلطة وقوة تستمدان، في واقع الأمر، من المؤسسات التي تسمح بإنتاجها وتداولها وبشكل عام يرى بورديو أن شروط الاستعمال المشروع للكلام تقتضي:

- ١- أن يكون الكلام أو الخطاب ملفوظا من طرف متكلم شرعي، أي من طرف الشخص الجدير بذلك.
- ٢- أن يلقي في مقام أو وضعية شرعية.

على أعضاء آخرين، ويؤثر عبر أعمالهم على الأشياء ذاتها (أي يؤثر في العالم) إلا لأن كلامه يكتف الرأسمال الرمزي الذي وفرته الجماعة التي فوضت إليه الكلام وأوكلت إليه أمر النطق باسمها وأسندت إليه السلطة. أن مصدر الخطأ إذن الذي نلفيه في أكمل صورة عند أوستين وعند هابرماس فيما بعد، هو حينما يعتقد أنه يجد في الخطاب ذاته، أي في المادة اللغوية للكلام علة تفسير فعاليته.

وانطلاقا من ظاهرة الأفعال الانجازية، كما أبرزها أوستين، يلاحظ بورديو بأن قوانين الفيزياء الاجتماعية تبدو شبيهة بقوانين الطبيعة. يظهر ذلك جليا من خلال القدرة التي تنطوي عليها بعض كلمات الأمر مثلا، للحصول على فعل دون بدل أي جهد.

فلو كنت لورداً إنجليزياً مسنّاً، منهمكاً في قراءة جريدة نهاية الأسبوع (...) فربما سأكتفي بالقول: "ألا ترى يا جون بان الجو بارد؟" ليهرع جون إلى غلق النافذة.<sup>١٢</sup>

وهذا ما يجعل تأثير الكلمات أشبه بتأثير السحر. ومن أجل تفسير ذلك الفعل عن بعد يلزمنا كما هو الحال مع السحر حسب مارسيل ماوس أن نعيد بناء كلية الفضاء الاجتماعي حيث تكون قد تشكلت الاستعدادات والاعتقادات التي تجعل فعالية سحر اللغة ممكنة. وإذا كانت قدرة الكلمات على التأثير، تجد

١٢ بيير بورديو وج. د. فاكونت "أسئلة علم الاجتماع: في علم الاجتماع الانعكاسي" ترجمة عبد الجليل الكور، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء ١٩٩٧، ص ١٠٧.

١٣ ١٩٨٢ P.bourdieu « ce que parler veut dire » fayard, pris ص ١٠٣-١١٨.

ورد عند محمد سيلا وعبد السلام بنعيد العالي "اللغة" سلسلة دفاتر فلسفية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء الطبعة الثانية ١٩٩٨، ص ٨٦-٨٩.



٣- أن يلقي أمام المتلقي الشرعي .

٤- أن يتخذ الخطاب الصورة الشرعية القانونية(أي أن يخضع لقواعد اللغة).

فالذي يجعل مثلا خطاب الأستاذ(الدرس هنا) يمارس سلطة، هو انه يلقي من طرف متكلم شرعي هو الأستاذ، الذي أوكلت له الجهات الوصية على قطاع التدريس، وفق قرار رسمي، مهمة التدريس، وانه يلقي في حجرة الدرس داخل مؤسسة تعليمية، مع ما يعنيه ذلك من شعائر، ثم أنه يلقي أمام تلاميذ رسميين، وانه أخيرا خطاب في صورة شرعية، أي تتوفر فيه مقومات الدرس.

وتجدر الإشارة إلى أن لغة السلطة، في نظر بورديو، لا تحكم وتأمّر إلا بمساعدة من تحكمهم، أي بفضل مساهمة الآليات الاجتماعية القادرة على تحقيق ذلك التواطؤ بين الحاكم والمحكوم، والذي هو مصدر لكل سلطة.

ولكي يتضح لنا مدى الخطأ الذي وقع ضحيته أوستين-يقول بورديو- يكفي أن نعلم أن اللغة السلطوية ليست إلا الحد النهائي للسان المشروع الذي لا يستمد سلطته من مجموع خصائصه الذاتية، وإنما من الشروط الاجتماعية لإنتاج وإعادة إنتاج المعرفة بذلك اللسان المشروع والعمل على الاعتراف به داخل الطبقات الاجتماعية، فاللغة عند بورديو هي أداة لممارسة العنف الطبقي في صورته الرمزية.

\*\*\*

والخلاصة أن بيير بورديو يعترف بأهمية

الإسهامات التي قدمها فلاسفة اللغة، بخصوص نظرية أفعال الكلام، خاصة من خلال الانتباه، نسبياً، إلى أهمية الشروط الاجتماعية للتواصل. ولو انه يؤاخذ عليهم، وخاصة الذين جاؤوا بعد أوستين، كونهم لم يستثمروا كل النتائج التي تترتب عن هذه النظرية. فالأدبيات التي أنتجت حول أفعال الكلام، والتي تطورت انطلاقاً من نظرية أوستين، نزعّت نحو نوع من التحليلات المنطقية-اللسانية الخالصة، مما جعلها تتغاضى عن الشروط الاجتماعية للتواصل.

غير أنه يمكن أن نتساءل مع جون طومسون<sup>١٤</sup> حول ما إذا كان بورديو نفسه يعطي أهمية مبالغ فيها لهذه الشروط، حيث أن تلفظ أفعال اللغة، يشارك بوضوح في بعض الشعائر الاجتماعية التي يسهل التعرف عليها مثل الزواج أو حفلات الافتتاح مثلاً، على حساب تلك الوضعيات التي ينخرط فيها الأفراد في أشكال من العلاقات البين-فردية، والتي هي نسبياً ضعيفة التنظيم مثل نقاش تافه أو بسيط بين صديقين .

إلا انه لا يمكن، مع ذلك، أن ننكر أن بورديو من خلال إدراكه للمظاهر المؤسسية للاستعمال اللساني إدراكاً سوسيولوجياً، قد ألقى الضوء على بعض مظاهر الشروط الاجتماعية للاستعمال اللساني، بشكل يساهم في إبراز القصور الذي يعتري الأدبيات الراهنة حول أفعال اللغة. وهكذا يمكن القول ان كتابات بورديو حول اللغة، لا تقف عند مستوى نقد أعمال دي سوسير، شومسكي وأوستين،





رواية "المنخورة" لعبد الإله الرحيل:

الحلم قبل أن يدميه الواقع

بقلم: أنور محمد

(سوريا)

إذا كان هاني الراهب قد أسس بروايته (المهزومون) أوّل مداميك الواقعية النقدية في الرواية السورية في الستينيات من القرن المنصرم، ثمّ أتبعها برواية (الوباء). فإنّ عبد الإله الرحيل يشيّد بناءها بروايته (المنخورة)، خاصّة أنّه يختار قرية سورية (ما) ليلعب على أرضها مباراته / المباراة المبارزة / ما بين طرف متعلّم مثقّف متمترس خلف إيديولوجية يسارية في أوّل فتوّتها، أوائل الخمسينيات من القرن العشرين، وبين (وافد) غريب على القرية- ليس من طبقة الإقطاع- بل وفد أبوه إلى قرية المنخورة مع الفرنسيين أثناء احتلالهم سوريا، وعمل في خدمتهم، ثمّ سمن وانتفخ وتحول إلى مالك لطواحين، حاول منذ البداية أن يطحن بها كل من يقف في وجهه، مستعيناً بجنود الاحتلال الفرنسي على أبناء جلدته تارة، وتارة بالترغيب بالمال. سرعان ما يموت ميتة غريبة- بغرائبية سحرية، فينتقل الصراع إلى ما بين الأولاد، أولاد صالح الوالبي، وأولاد إسماعيل المدهون.

ثورية سحرية

أنا أعتبر أنّ عبد الإله الرحيل في اختياره (للقرية) نموذجاً مسرّحاً على أرضها الصراع، الذي نشب بين عائلة الوالبي التي قاومت وحدها وبصفتها تمثّل الخير، وبين عائلة المدهون ومن مألأها من إمام وخطيب المسجد، إلى صبيّب القهوة هذاّل الحسن بصفتها تمثّل الشرّ، هو اختيار ذكي. وبقدر ما كانت رقعة المكانية ضيقة، بقدر ما كانت أحداثه واسعة يمكن تمديدها على الريف العربي.

الرحيل في روايته "المنخورة" بقدر ما يكشف عن هول الجريمة التي يتم تخطيطها بدقة، ويتم تنفيذها (بورع)، وكأن الجلال ليس من أبناء الوطن، وضحاياهم ليسوا من أبناء عمومته وجلدته، بقدر ما يعطي لواقعيته النقدية حساً ثورياً ساحراً، بما يطعمها من مشاهد فيها الكثير من الوجد الصوفي حين ترفض الضحية أي شكل من أشكال المساومة وهي تموت، تستشهد تحت التعذيب. الرحيل في مثل هذه المشاهد التي يُرينا إيّاها لوحة تشكيلية، نراه يغوص بعيداً في الروح، في أعماق الروح وهو يصورها لحظة خروجها من جسد أبو محمود العباس متممة، الروح تتمم لحظة صعودها، نزوعها: يا رب.

#### نحت وكتابات

وهذا ما يجعلنا نرى أن عبد الإله الرحيل لا يفعل أحداثه ولا شخصياته - هو يقوم بعملية إيهام - مرةً يروح إلى التجريد، ومرةً يروح إلى الواقع دون أي إسفاف في استخدامه لمفرداته اللغوية. فالصيغة، المشهد الجمالي اللغوي الذي يُوسم به الشخصيات وينمي به الحدث الروائي، نراه موظفاً بحذافة النحات الذي أنجز تمثاله وصار يفكر، ماذا ينحت، ماذا يفعل كي يجعل تمثاله (يحكي)؟. واقعية الرحيل النقدية في (المنخورة) هي واقعية تكشف، تعمري، تنفض القوانين الظالمة لمجتمع القرية التي لا الإقطاع يحكمها ولا الوطنيون!

منذ الصفحات الأولى يكسر الرحيل رتابة (الرواية) التقليدي ويدخل مباشرة إلى عمق المسألة، فيدعم الواقع بالرمز لتبدأ لحظات العنف والقسوة في التحول إلى بركة (دم) لا أحد يفلت من السباحة فيها إلا من رحم ربي. فقاسم المدهون يشتري القرية من ذرات ترابها، إلى هوائها، إلى كرسي الإمارة، حين يتوجه سدنتها أميراً عليها والويل لمن يعارضه: إما يصفيه جسدياً كما حصل لأبي حسن القحطاني ونايف العباس وآخرين. أو يعذبه حتى يسيل الدم من أنحاء جسده كما حصل لعائلة العباس. ثم وإمعاناً في التحقيق / تحقيق المعارضة، يبتز، يقطع عضو الذكورة ويسد به فمه، كما حصل لغالب الوائلي ومحمود عباس.

أويدفع بأصدقاء المعارضة إلى الانتحار ليلة عرسهم؛ كما حصل مع (منيرة) صديقة غالب ورفيقته ومعشوقته، التي أجبرها أبوها وفّر تزويجها من رئيس الجلادين؛ مخطط ومنفذ عمليات التعذيب والتصفية هذال الحسن، والذي كان يشغل بالأساس قبل تحوله إلى جلال (صبيب قهوة)، والذي بدأ يسمن وينتفخ يدفن صندوقين مليئين بالأوراق النقدية في بهو داره ويقول: إنها تكفيه وذريته إلى يوم القيامة- والذي نراه في آخر الرواية يفكر ملياً بقتل (البطريك) أمير المنخورة قاسم المدهون الذي كان أبوه وروحه وراعيه وحاميهِ وصانعه - صنعه لنفسه.

السوري، كما فعل يوسف إدريس في روايته (الحرام) وعبد الرحمن الشوقاي في (الأرض) في تصديهما لواقع الفلاح في القرية المصرية.

مع ذلك - وهذه للرحيل، فهو قدّم متعةً بصرية، فلم نشاهد كما في كثير من الروايات (كتلاً) لبشر؛ أطناناً وأكواماً من اللحم تتحرك بمحض من الصدفة، أو يدفعها دولاب القدر، ثم نشاهد بشراً فقدوا توازنهم أو قدرتهم على الاعتراض والتعارض والمعارضة والمواجهة. الرحيل طالع الأحاسيس دون أية مبالغة أو تهويل، رسم صورة من أكثر صور (الكاريكاتور)

سخرية لواقعنا الاقتصادي والسياسي والاجتماعي العربي. فالمنخورة صحيح هي قرية سورية، لكنها نموذج للقرية العربية. الرحيل وبسخرية لاذعة وفي عرس (هذال الحسن) الذي سيتم بعد ثلاثة أيام : كيف سيرسم صورة لقاسم المدهون ؟ هل يرسم المدهون وهو واقف في مسجد عمر بن عبد العزيز يؤدي صلاته بخشوع، أم يرسمه وقد انحنى على طفل من أطفال المنخورة وراح يقبله ؟ استبعد الصورتين من ذهنه، فلماذا لا يرسمه في باحة ضريح أبي ذر الغفاري، وهو يقبل قضبان الحديد التي تحيط بالضريح، وعيناه تدمعان خشوعاً ؟ الصورة الأخيرة هي التي استقرت في ذهنه وسيرسمها. لكنه لما راح إلى الضريح ليرى كيف، ومن أي زاوية سيرسم قاسم المدهون وهو يقبل حديده بخشوع، سمع

عبد الإله الرحيل في روايته "المنخورة" بقدر ما يكتنف عن هول الجريمة التي يتم تخطيطها بدقة، ويتم تنفيذها (بورع)، وكأن الجلاذ ليس من أبناء الوطن، وضحاياه ليسوا من أبناء عموته وجلدته بقدر ما يعطي لواقعته التقية حساً ثورياً ساحراً، بما يطعمها من مشاهد فيها الكثير من الوجد الصوفي حين ترفض الضحية أي شكل من أشكال المساومة وهي تموت. تستشهد تحت التعذيب.

إذن من يكون هذا القاسم - الذي يقسم بل يفتت، بل يطحن القرية بين فكّيه. فيما الناس فيها ؛ ناسها بسطاء طيبون ووادعون، وأيضاً وطنيون عنيدون.

الرحيل بإحساسه الثوري يكتب، وهذا ما تركنا ننسى، وحتى أنه نسي، إن كان سكان قريته المنخورة هم فلاحون، خاصّة وأنّ مرحلة الخمسينيات التي يكتب عنها من القرن الماضي، كان الصراع فيها محتدماً، أو في بداية تشكّله بين الإقطاع والفلاح. نحن لا نشك أن الرحيل كتب روايته وكما قلنا بعين ثورية بعيدة عن الرومانسية، لكنّه أغفل هذه الناحية التي كان بؤدنا أن يُرينا بعضاً من بعض (معاناة) الفلاح السوري في حكايته مع الأرض، بوصف الرواية أرضاً خصبة من الممكن أن تثمر عليها الصراعات الاجتماعية و(الأخلاقية) التي في الريف



إنَّها رواية إنسانية. صحيح أنَّ ما هو رجولي؛ حالة (غالب الوالبي) وثباته كمُتقِفٍ واعٍ في مواجهة الية القمع المتمثلة في قاسم المدهون وعسكره، كان طافحاً على جسد الرواية كُنْتُكُل. لكن ما هو (أنثوي) ورغم قلة اصطدامه /تصادمه/ معثاكتسته؛ العلني وحتى المستتر (الخفي) في الرواية والمتمثل في (منيرة) كان يدفع الحياة، الدم في تنرايين هذه العمارة الروائية.

إلى الجحيم. الأدب والفن كذلك، وعندما تكون في أشد لحظاتك عطشاً وجوعاً، تراء وهو يقدم لك الشراب والطعام، فتشعر أنه قريبك، أبوك أو أمك. ما فعله دانتي هو أنه أكد على صلة (القريب) بيننا وبين الأدب، وهذا ما سعى "الرحيل" إلى تحقيقه.

### عادي ومأثوف

الكاتب في (المنخورة) كتب عن ما هو عادي ومأثوف وليس استثنائياً، كتب عن شخصيات مغمورة وليست منخورة. فأبو حسن القحطاني، ومحمود عباس، وغالب الوالبي، ومنيرة، شخصيات رغم بؤسها الاقتصادي إلا أنها نماذج تكتسب قيمة وعظمة فنية، بسبب من غنى روحها وصلابة جدارها النفسي الذي قاوم المدهون. إنها شخصيات حافظت على تناسب الحياة الواقعية بكل بساطتها وحتى فجاجتها، لم تدهن ولم تستسلم،

ضحكاً لرجال، وسمع فقهات لنساء، وعلى ضوء مصباح يدوي رأى (غصَّاب) المدهون شقيق قاسم بسرَّوَّله الداخلي فقط.

هذا المشهد ليس رومانسياً مزخرفاً، إنه مشهد كاريكاتيري واقعي وكامل الدمس. ما الفرق بين هذا المشهد الذي رسمه الرحيل لشقيق أمير المنخورة، وهو يمارس العهر عند ضريح واحد من أجل وأكثر الصحابة نزقاً ومشاكسة وتمرداً على الظلم، وبين أعمال فرانسيسكو (غويا) الرسام الإسباني عندما رسم صوراً كاريكاتيرية انتقد فيها قيادات مجتمعه، فنرى بومة مكان القاضي، ومحاكم التفتيش وقد وضعت أقبالاً على آذان الناس، وحماراً يعاين مريضاً ما الفرق؟ ثم ما هو الكاريكاتير سواء كان رسماً أو كتابة. أليس هو النظرة الثقافية لقشرة الزيف التي نزيّن بها خوفنا وجشعنا؟ الرحيل في روايته المنخورة كان يقلع القشرة، ليرينا وبشجاعة تفاهة قاسم المدهون الطاغية المتوحش، ولكن يقلعها برقة ونعومة. وهذا ما يجعل "كاريكاتيره" أكثر عنفاً وقسوةً وسخرية. في (الكوميديا الإلهية) لدانتي وفي قسمها (الجحيم) وبعد أن يصوّر لنا حال الشعب الإيطالي وفي الريف - القرية، وبعد أن يندد بسياسة قادته نرى "دانتي" يضع ملوك إيطاليا ونبالها، ومعهم ثلاثة (باباوات) كانوا يعيشون في زمنه (١٢٦٦ - ١٣٢١م) في الجحيم، يزفهم

## دون مضغ

المؤلف في روايته "المنخورة" كان ساخطاً. روايته قدّمت نقداً اجتماعياً للعلاقات الفاسدة بين البشر، وبين البشر والحيوانات. ما هذه الذات المتغترسة التي تربى عليها أمير المنخورة (قاسم المدهون) ؟ كيف يقتل فرساً هي (فرسه) الكحيلة ، لمجرد أنها أوقعته عند ضريح أبي ذر الغفاري أمام ملام من الناس، ناس المنخورة. إنه لما قتلها كان قد حفّزه (شبهه) من التشبائية - هذال الحسن طويلاً وطويلاً. فهو في الواقع تسكنه النذالة والوضاعة، وهذه لا تقوى على مواجهة النبالة ؛ نبالة الفرس. ففي مشهد كاريكاتيري نرى كيف يُعري عبد الإله الرحيل قاسم المدهون؛ وهو يتدرّب على تعلّم الابتسامة أمام المرأة في مختلف الأوضاع، يعلمه كيف يبتسم وشفاه مضمومتان، وشفاه مائلتان؛ مرّة إلى اليسار ومرّة إلى اليمين، ومرّة وشفاه منفرجتان على أسنانه التي بدا عليها آثار التدخين. ثمّ يتركه يتساءل: كيف يبتسم الزعماء، ويقنعه أنّه لعلّ الأيام تحمل له جلسة مع زعيم فتنسج له الفرصة ويلتقط بسمته. الرحيل ويمتتهى السخرية والسخط يكشف لنا عن هشاشة وتفاهة قاسم المدهون، وحتى نذالته ووضاعته وهو الوافد إلى المنخورة ، جاءها أبوه إسماعيل ضيفاً مع الفرنسيين ثمّ استقرّ بها. الرحيل كان يقرأ، يفضح التشوهات التي رسمت هذا المشهد الفاجع لأسرة

لم تزيّن أفعالها. بالعكس، كانت عادية رغم انكسار خاطرها ووجدانها، ورغم خطورة التصدّعات والتعرجات التي حفر لها المدهون وهذال في ضميرها الوطني.

لقد كتب تراجيديا، لكن بتقاليد واقعية لا رومانسية. لم يذهب إلى الملحمة؛ رغم أنّ المنخورة هي سيرة بشرتم إذلالهم، سيره بشرّوا بنباله وفروسية على خصومهم، أعدائهم. لكن ليس على طريقة أبطال الأساطير والملاحم، بل على طريقتنا، طريقتنا التي ما تزال تحتفظ بحماسها العظيم للحياة.

## مفارقة

الرحيل يرى أنّ العلاقات في قريته هي علاقات ذات سلوك إقطاعي، لكن شكلها لا يدل على ذلك. ماذا يفعل ؟ بتعبير أدق : عندما وضع هذال الحسن محمود عباس داخل كيس قُب ووضعه معه القطعة، وربط الكيس، وصار يضرب القطعة فتهيج، وبمخالبتها تحفر خطوطاً ينزف الدم معها من جسد محمود عباس. أليست مفارقة مفعلة؟.. أستاذ المدرسة محمود يمثل به تعذيباً صيبّ الفهوة هذال ولا يتكلم. بالناسبة محمود عبّاس ووائل الوالبي والقحطاني ليسوا شخصيات بكماء. لكن القوة الغاشمة لرأس المال الذي اشترى به قاسم المدهون السلطة (زعامة قرية المنخورة) هو الذي كان يخرسها أحياناً. فالمعركة كانت قائمة بين المدهون وبين سكّان القرية، وكانت صامتة. لكنّها لم تكن خفية.

والرأي الواحد عندما (انتحرا) استشهدا بطريقة؛ بقدر ما كانت مرعبة، بقدر ما كانت أسطورية وخارقة.

### الأنوثة

إنَّها رواية إنسانية. صحيح أنَّ ما هو رجولي؛ حالة (غالب الوالبي) وثباته كمتقِّفٍ واعٍ، في مواجهة آلية القمع المتمثلة في قاسم المدهون وعسكره، كان طافحاً على جسد الرواية كشكل. لكن ما هو (أنثوي) ورغم قلة اصطدامه / تصادمه / مشاكسته؛ العلني وحتى المستتر (الخفي) في الرواية والمتمثل في (منيرة) كان يدفع الحياة، الدَّم في شرايين هذه العمارة الروائية، وهو ما ثبت، جعل البعد الثالث (الروحي) يعطي للرواية قوتها. فمشهد منيرة وهي ترقص ليلة زفافها (استشهادها) بالثوب الأسود هو مشهد (كربلائي)، منيرة لا يمكن أن تتزوَّج من هذال الحسن، من عبد وضيع استرقَّ واستباح دماء أهل قرية المنخورة - أهلها. لذلك تُقرَّر الموت لأنها ترى بأنَّ بعض الموت يعني الانبعاث. وعندما بدأ عرسها وصارت العصا تقرع الطبل، والمزمار يزغرد: "بدأت منيرة ترقص أروع رقصة عرفتها المنخورة في أعراسها.. وكسمة هواء عاتية اخترقت منيرة الصفوف حيث كان يقف غالب الوالبي، ومدَّت يدها الجريحة إليه، فمدَّ يده الجريحة إليها، وعادت به إلى منتصف الحلقة. راحا يرقصان رقصة سريعة.. انهالت العصا على الطبل بضربات أقوى. أحسَّ الزمَّار

جَنَّت، فقدت عقلها حين ملكت وتسلَّطت، سلَّطت القرية، بلغت القرية حتى دون مضغ. فقاسم المدهون لا تصدر أفعاله عن جهل بدوره، ولنسمِّه التاريخي. فهو يعي أفعاله، ويعرف لماذا اشترى ضمائر وحتى سلوك إمام وخطيب مسجد المنخورة، وصيَّب قهوتها هذال الحسن، الذي رفعه ورقاه إلى مرتبة كبير المحقِّقين والجلادين والسجَّانين. لقد حوَّله من صيَّب قهوة مُرَّة إلى رئيس مركز أمني في أمارته، هو جاء من الفراغ لا أصول تاريخية بالمعنى العلمي له - لقاسم المدهون، وهذه سمَّا شريحة استطاعت أن تتسلَّق وتشتري المناصب، الامتيازات ولهذا فستأتي بخدمها وكلاهما من نفس شريحتهما حتى تضمن استمرارها. لذلك نرى أنَّ هذه الشريحة صارت تتبارى وتتفنن بتقديم ضروب الطاعة والولاء للمدهون (هذال الحسن - خطيب وإمام المسجد - علي الضمراوي). بينما الفريق المعارض، والذي لا نرى منه في الواجهة سوى غالب الوالبي ومعه (منيرة)، نراه يشتدُّ تمسكاً بمبادئه كفريق (متقِّف) أو على رأسه متقِّف، رغم أنَّ قاسم المدهون لم يصفه جسدياً. فلقد اعتاد قاسم على التخلص من معارضيه بالقتل، الذي يحدث في ظروف يسوِّغها للرأي العام في (المنخورة) على أنَّها بفعل القضاء والقدر. على العكس فلقد قدَّما نفسيهما (غالب ومنيرة) قرباناً على مذبح الثبات في الموقف؛ الثبات في مقاومة الاستبداد



أبطاله، ترك لهم أفكارهم وأفعالهم وردود أفعالهم، مما أكسب الرواية بعداً جمالياً.

إنَّ غوص الرحيل والذي كان مفاجئاً كلّ مرة، وهو يسرد تفاصيل الأفعال العنيفة وردودها على ضحايا قسّام المدهون لحظة تعذيبهم، هو الذي نقل السرد الروائي عنده من المسار الواقعي الرتيب الذي اعتدناه في الرواية العربية، في بؤس حركة الكلمات في جمليتها الفعلية والاسمية، وصرامة قواعد المنطق والنحو، إلى الفضاء؛ فضاء الروح التي احتمت بالحلم وحكت له ما لا يحتمل الجلال سماعه. السرد هنا عند الرحيل صار ساخناً، حاراً متماسكاً، صارت الكلمات حرّة كشفت أعمق أعماق الحياة التي كانت تبدو ميتة على وجوه أبطال المنخورة، فيما هي تضجّ بالحركة والحيوية والثورة وليس العصيان - في أعماقهم. وحتى الإحساسات الفجّة والباعثة على القرف عند هذال الحسن بصفته جلاّد المنخورة، لم يضطهدوها، بل عاملها باحترام كونها مولدة للفعل الدرامي، للحياة. لقد كان كطفل يحلم - بعد أن رأى ما رأى - ويكتب، وهذه إحدى خيوطه الذهبية التي نسج بها روايته.

هذه الرواية - رواية - لأنها كتبت عن ما لا يُكتب عنه. فلقد شبعنا من الكتابة عن ما نعرفه. كثير من الروايات والقصص تموت لحظة كتابتها رغم أنها تطبع وتوزع بكميات، ويكتب عنها بكميات؛ لكنها

أنَّ عروق رقبته تكاد تتفجر. ثمَّ يحملها غالب بين يديه ويرفعها إلى أعلى ويتمنى أبوها لو أنّها لم تُخلق، ثمَّ تصرخ في الطّبّال والزّمّار فيتوقفان، وتستلّ خنجرًا من غمده وتصرخ في وجه عريسها : لن أكون لك يا هذال. وإذ رددّ الليل صدى كلماتها، كان الخنجر ينغرس في بطنها، بكلتا يديها غرسته في أحشائها.. وهوت مكبّةً على الأرض. وقبل أن يتقدّم غالب الوالبي منها.. كانت عدة طلقات قد اخترقت رأسه من مسدس هذال الحسن فهوى هو الآخر.. ويده اليمنى فوق عنقها تلمأً. المؤلّف في هذه النهاية خلط الواقع بالخيال، خلط الواقع بالحلم وكتب رغبته، رغبة الحلم فيما كان يريد الحلم أن يحلم به، وكأنّ ما فعلته منيرة وفعله غالب في هذا المشهد، وهو مشهد فجائي دموي، هو أنّهما ليؤكدان لنا - وهما العاشقان للحرية - بأنّه بدلاً من أن يكونا ضحيّة للجلاّدين (قاسم وهذال) صاروا ضحيّة لمبادئهما وهذا ما رمى إليه، رمت إليه الرواية.

### خيوط ذهبي

ثمّة اتحاد بين (الرحيل) الراوي وبين شخصياته، خاصّة غالب الوالبي، فالروائي هنا لم يعد حكّاءً يقصّ ويقضي بين المتخاصمين، بل تحوّل إلى قوّة اتحدت مع الطرف الخاسر، وهذا ما جعل السرد الروائي غنياً وقوياً بالحركة. ورغم هذا الاتحاد نرى أنّ الرحيل وعندما صار طرفاً، بقي يحترم قوّة الحياة عند

(باب الشمس) لإلياس خوري ٥. إنها روايات كتبت عن ما نريد أن نكتب ونقول مالا يسمح لنا أحد بقوله؛ بدءاً من سلطة الأب إلى سلطة الدولة.

عبد الإله الرحيل في هذه الرواية "المنخورة" والتي لو بدت غير متفائلة بالمعنى الميكانيكي لبناء الرواية الواقعية. إلا أنها من أهم الروايات العربية التي اعتنت بالحلم قبل أن تدميه أنياب الواقع.

ميّنة. وكلُّ الكتابات عنها هي كتابات تحاول ضخّ ماء الحياة فيها. لماذا ما تزال ثلاثية نجيب محفوظ تعيش وتداولها أكثر من كل رواياتها، حتى تلك التي أخذ عنها جائزة نوبل (أولاد حارتنا) ؟ كذلك رواية (الشراع والعاصفة) لحنا مينا، ويوميات أبي سعيد النحس (المتشائل) لإميل حبيبي، و(الضحك) لغالب هلسا، ورواية (الوباء) لهاني الراهب، ورواية





## الخطاب الصوفي في الشعر المعاصر

بقلم: عمار الجنيدي  
(الأردن)



ظل التراث الصوفي الضخم محط اهتمام الدارسين والباحثين، حتى منذ ما قبل تجليات ابن عربي والنفري والحلاج، ثم انتشار الفكر الصوفي في الهند وتجلياته في الديانات المختلفة هناك، بما يحمله من أفكار ورؤى صادمة للخيال الوجودي والإبداعي وما يمثله من خروج إبداعي على سلطة المنطق والعقل، ليشكل فلسفة اهتم بها الفكر الشرقي القديم؛ لها مفرداتها ومعانيها ودلالاتها الخاصة، منبهاً لمقولاتها ومنبهاً بدراسة أصولها ومقولاتها فلاسفة وباحثون غربيون وتأثر بها أدباء الغرب تحديداً أمثال البير كامو وكولن ولسون وكازانتزكس وغيرهم.

ولأن الشعر كان المتأثر الأكبر من إفرازات هذا التراث، فقد انعكس هذا الأثر عليها؛ بنية ومضموناً، محتفلاً برمزيتها ودلالاته المختلفة، ثقافياً ودينيّاً وفلسفياً ولغوياً، بتعالقاتها المتعددة؛ فلسفياً ودينيّاً وأدبياً، تحديداً، أن تجعل من الحراك التأثيري بينها سؤالاً جاداً ومحرّضاً الانسجام والتفاعل والتأكيد على حرية الإنسان.

وجاء كتاب "الخطاب الصوفي في الشعر المعاصر" للباحث الدكتور راشد عيسى، الصادر عن وزارة الثقافة في ثلاثة فصول وخاتمة، ليؤكد على مجمل هذه الأفكار،



سُموا الصوفية لأنهم في الصف الأول بين يدي الله عز وجل بارتفاع همهم إليه وإقبالهم بقلوبهم عليه ووقوفهم بسرائرهم بين يديه، وبينما يرى ابن خلدون أن التصوف: "علم من علوم الشريعة الحادثة في الملة، وأصله أن طريقة هؤلاء القوم لم تنزل عند سلف الأمة وكبارها من الصحابة والتابعين ومن بعدهم طريقة الحق والهداية وأصلها العكوف على العبادة والانتقطاع إلى الله تعالى والإعراض عن زخرفة الدنيا وزينتها والزهد فيما يقبل عليه الجمهور من لذة وجاه ومال".

ويرى الباحث أن الحلاج "ضخَّ في المذهب الصوفي دماً جديداً ورؤى عرفانية متوهجة"، فكانت لنصوصه وكتاباتهِ وآرائه دوراً في تأسيس البنية الفكرية للتصوف، وخاصة رأيه في مسألة الحلول والاتحاد - تلك المسألة الإشكالية في الفكر الديني بعامة - إذ اعتبر أن المسيح عبارة عن مزيج بين طبيعتين ليشكلا في النهاية إنساناً بانتماءات إلهية.

وعبر كتبهم ومؤلفاتهم، جمع النَّصْرِي وابن عربي تشتت الفكر الصوفي التائه بين الحضارات الشرقية، عن طريق التعبير بالرمزية بالشعر، تلك الرمزية التي تحتاج للتأويل لفك رموزها وإبهامها.

ويعيب الباحث على المتصوفة المتأخرين مبالغتهم في الشطح، وتعبيرهم بالشكل عن المنهج أكثر من خلال لبسهم للأردية

وليدرس آثار تجليات الفكر الصوفي على الشعر المعاصر، ولينبّه في الأحوال المختلفة إلى أن النية لديه من هذا البحث لا تتجه للتأريخ أو التنظير أو النقد الأيدلوجي، لكن جاء ليؤكد على القيم الفنية التي قام عليها الشعر الصوفي المعاصر.

يعرض الباحث إضاءة عن العلاقة بين الفلسفة والدين والأدب، وبالتحديد الشعر، آخذاً تطبيقات من الشعر العربي المعاصر ليؤكد طبيعة ومنهج وفلسفة هذا التعالق، فالعلاقة الجدلية بين الأسطورة والفلسفة والدين والفن، وما يمكن جمعه بين كل هذه الأقاليم هي جوهر التصوف، حيث لا يختص به دين محدد أو أية حدود زمانية أو مكانية، بل هي نظرة ليست عابرة يستبطن من خلالها موقف الإنسان من الوجود.

ويستعرض الباحث الدكتور راشد عيسى تطور الصوفية منذ طلائعه الأولى في منتصف القرن الثاني الهجري، المنعكس من حالات السمو والوعي الديني بعدما تمكن الإسلام من النفوس، فارتقى بعض المتنورين بفكرهم ومعرفتهم إلى مستويات التجلي والنزوع إلى التعبير عن الأخلاق والزهد والفكر التأملي والسلوكي ذي الطابع الفلسفي، دارساً المراجع التي عرّفت الصوفية ومقولاتهم فيها، فبشر بن الحارث يقول إن الصوفية: "من صفا قلبه له"، وفهم آخرون أن "الصوفي من صفت لله معاملته"، وقال قوم: "إنما

الصوفية، والمبالغة في انتهاج التوسلات والرجاء المتصنع بالدروشة والطقوس القريبة من الشعوذة، فالؤمن القوي لا يقوم بالتصنع أو المبالغات في الشطح والنط والبهلوانيان والادعاء بحالات السكر الإلهي الذي يقود عندهم للإغماء وأحياناً لجلد الذات عن طريق إرهاب البدن.

ثم يتناول الباحث مسألة وحدة الوجود في الفكر الصوفي، فأدب الصوفية يعلي ويمجد الديوي ويقدسه لصالح الفرد، ويغدو التصالح مع الدنيا ومهادنتها من خلال التصالح والتوافق مع الذات سبيلاً لصنع الوعي الإنساني، ثم بافتران الوعي الوجودي بالتشاؤمية لكنه دوماً يسمو للخلاص في رحلة بحث دائمة.

ودرس الباحث الدكتور راشد عيسى في الفصل الثاني الأثر الذي أحدثته الشعر الصوفي الأوروبي على فضاءات الشعر العربي، وما لهذا التأثير من تخصيص وتطعيم وتحديث وتجديد رؤية ومضموناً وشكلاً، بعد أن اعمل الأدباء الغربيون نهلاً من معين الصوفية الشرقية إسلامية ومسيحية، كما ظهر في نتاجات بعض الأدباء الغربيين أمثال غوته أو كالشراء الانجليز والفرنسيين، وما أحدثه في المدارس الأدبية المختلفة كالرومانسية والرمزية والسرالية.

ويقرب شعراء المهجر من الشعر والشعراء الغربيين، ومعاناتهم مع توابع الغربة وانتشار الخواء الروحي هناك، فقد مال بعضهم إلى التأمل الفلسفي،

كإيليا أبي ماضي، بينما اتجه البعض الآخر إلى الغوص في جوانيات النفس، مشمولاً بالقلق الديني بميله الطاغى إلى جدلية لصفاء الروحي مع المحسوس، واتجه آخرون لإعلاء شأن النفس وإظهار إرهاباتها الإنسانية وتساؤلاتها الوجودية المرهقة، كنسيب عريضة.

ولأن النزعة الصوفية ليست حكراً على مدرسة فنية عينة فقد غلبت هذه النزعة وانتشرت عند معظم المبدعين العرب، ونالوا من خلال ذلك شهرة واسعة، لكنهم بالغوا في التأثير بآبن عربي كتحبيدهم لمنطق العقل والتجليات المحاكية في مقولاتهم المختلفة.

وفي وقت متأخر من عقدي خمسينيات وستينيات القرن الغارِب، وجد بعض الأدباء العرب لؤيس عوض وجبرا إبراهيم جبرا وأيوسف الخال وغيرهم، ملامحهم الفكرية في ما تحمله الصوفية المسيحية الأوروبية، "فراحوا ينهلون من الرموز والأساطير المسيحية، تماماً كما كان يفترقه شعراء القرون السابقة.

وكيلت الاتهامات بالشعوبية والاستغراب الفكري والثقافي لمعظمهم، وكان الشاعر العربي أدونيس (علي أحمد سعيد)، أكثرهم نبلاً من الرفض الفني ورفضاً لمنجزهم بسبب شيوع النظرة إلى الحداثة على أنها معادية للدين بأنها تتنافى مع التعاليم المفضية إلى محدودية قدرات الإنسان، وجنوح تأويلات الحداثة إلى ما يمكن أن يصطدم بالدين.

عبر كتبهم ومؤلفاتهم، جمع النُفَرى وابن عربي تنسنت الفكر الصوفي التائه بين الحضارات الشرقىة، عن طريق التعبير بالرمزية بالتشعر، تلك الرمزية التي تحتاج للتأويل لفك رموزها وإبهامها.

الظاهرىة والباطنىة، متماهىاً فىها مع الظلال الفلسفىة، ومنبجساً من ضمىر لغز حكاىة آدم وخروجه الأول، حىث بقول فى الصفحة ٦٤ من الديوان :

”إذن تعال

نضك لغز الخطأ الأول

فى تعاقب الأجيال

ونبداً الجولة من خلية تسبح فى العماء

من نقطة تسبق ما نعرف من أسماء“

أو كما فى محاولاته الإجابة عن سؤال الوجود بمنطق وجدانى فلسفى، متكئاً فى تصوراتة تلك على الموروث الدينى والأسطورى، مستوحياً من الإرث التاريخى المعرفى لشرح فلسفته والإجابة على سؤال التكوين المرهق بالوصول إلى كنهه الكبير، فىقول فى قصيدة ”الفتق“ :

”ذلك الفتق كان البداىة فى كل خطب جليل

أهو الخطأ الأول الأزلى أم الخطر

العبقرى الجمىل“..

فىعتمد على صياغته اللغوىة ببعدها الفلسفى لإثارة سؤال التكوين، متماهىاً

فالصوفىة عند أدونىس كما عند الشعراء العرب المعاصرىن، تحفى بالروىة الفنىة للنص حىث لا يخضع فىه لسلطان العقل والمنطق، بل كان دىدنه وهاجسه الفنى مكتوزة بالغموض، وجرّ ذلك على الشعر العربى المعاصر اتجاهأ موعلاً فى الغموض امتزجت فىه السرىالىة بالصوفىة، لتخاطب فى النهاىة قارئأ نخبوىاً فى ثقافته قادر على فك رموز النص وتأويل ما خفى من ظواهره وبواطنه.

وفى مقاربة تطبقىة بقراً الباحث وقف عند بعض ما تقارب من رؤى شعرىة فى الشعر العربى الحديث نهلت من الصوفىة، كما عند الشاعر العراقى سامى مهدى فى دىوانه (الخطأ الأول)، إذ مزج بين النىابىع الصوفىة والشفافىة الفلسفىة، باحثأ عن المثالىة بشكلها الصوفى المتفرد.

ففى الديوان تتجه جُلّ قصائده إلى المخاطب، وتركز على وصف الحالة المعرفىة المتوحدة ببعتها عن الحقائق، مبرزأ عبرها التجلىات العمىقة لاستخدامه الصور الشعرىة بتضاداتها الممتزجة بين الحسنىة والروحانىة، منعطفأ فىه إلى الأصول الصوفىة نحو مبدأ الحلول والتوحد، مستطلقاً المسار التوىرى الذى ىمتح من مبدأ يقىن الشك، بقلق مقصود فىضى إلى الحقىقة، التى ىصل فىها الشاعر سامى مهدى إلى حالة من الترانى، بحىلة من المكاشفات



ومبدياً عَتَبَهُ على قصور المتابعة النقدية للمنجز الشعري في الأردن، ناقداً تباطؤ المؤسسات النقدية عن متابعة هذا المنجز، وتركيز الحركة النقدية في الأردن على مدارس تغلب التأريخ والوصف، وغير ناهضة أو كافية لانتشار رؤاه خارج الساحة الأردنية.

فالتجربة الصوفية ما زالت مجهولة بالنسبة للكثيرين (نقاد ودارسين ومتلقين) للخلط الحاصل بين الشعر المشحون بالدفق الصوفي والشعر الرمزي والتجريدي، ولأن الثقافة الصوفية غير شائعة في الأردن بصفتها فكراً؛ مشيداً ومنوهاً إلى تجارب شعرية هامة في هذا المجال أمثال الشعراء أمين شنار وإبراهيم العجلوني وزليخة أبو ريشة وظاهر رياض وزهير أبو شايب وزين العابدين وأحمد الخطيب وإبراهيم الخطيب ومحمد العامري وحكمت النوايسه وتيسير النجار وأمين عوده؛ فرأى بأن الشاعر أمين شنار كان أول شاعر ينبئ منجزه الشعري عن ملامح الشعر الصوفي الجديد خاصة بما أفضت إليه معاني معاناته من قلق وجودي واغتراب وسأم وأسئلة متعاقبة بالهَمِّ الوجودي، ففي قصيدته "السراب" تتبدى هذه الملامح المستدعاة من التراث المسيحي، ثم يستدعي الرمز الأسطوري طائر الفينيق، القادر على البعث والحياة من جديد:

”ففي رحم اللحظة البكر يولد موت وتضنى الحياة“

ثم يطّلع الباحث على تجربة إبراهيم

فيها مع الفكر الصوفي الوجودي، ذلك أن سامي مهدي يسعى منذ زمن بعيد للبحث عن آفاق شعرية يصل من خلالها بالقصيدة الحديثة إلى منطق المعاصرة والحداثة.

ويعرض الشاعر رؤاه الواقية من نسيج الحياة اليومية، بينما ينفي أن تكون الكلمات وعاء للمعاني، كما كان يعتقد القدماء، إنما هي كالأشخاص لها أشكالها المؤنسة.

وفي مجموعة الشاعر المصري رفعت سلام (إشرافات)، التي تحتوي على مذاق إبداع صادم للمألوف، وكما اعتبرها الباحث أنها محرجة للناقد، لأن الخطاب الشعري فيها يتجاوز للسائد بكثافته الفنية رؤى وطرزاً معمارية خلّاقة.

والديوان لا يلتزم بالتفعيلة، بل يطعم قصائده بالنثر المشبع بالرؤى المعرفية، فهي قصائد يختلط فيها الوزن التفعيلي بالنثر المسرود بعنفوية حذرة، واضح فيها دفق البوح؛ فاستطاع التشكيل أن يخلخل في القصيدة بنيتها الشعرية المعروفة، وليظل الشاعر على أهبة الانتباه الوفير المتحفز باحترافية نحو قصيدة مختلفة، وليحمل رؤاه المثقفة بتراث الشعر العربي ليبتها عبر نصوص قصائده، المحمولة أحياناً على إحياء الخطاب الديني.

ولاندغام الشعر الأردني المعاصر بالأثر الصوفي، والتي انتقد الباحث تباطؤ الدارسين والنقاد في تناولها؛ فقد خصّ الشعر الأردني بدارسة نموذجية عن تجربة النزعة الصوفية فيه، منوهاً

فقصيدتها مزيج خاص بين مظاهر الذات الطبيعية وأحوالها، لتتشكل كلوحة كونية بمستويات اللغة الرمزية التي لا تتكشف معانيها إلا بوصفها دلالات قصوى تدل المتلقي عليها.

وعن تجربة الشاعر طاهر رياض فإن الباحث يرى أن طاهر رياض يمتح الحالة الشعرية من منابعها الأولى، لتغدو أنيقة المبنى مثقفة ومرفودة بالموروث التاريخي، خاصة في ديوانه (شهوة الريح) التي تتركز فيه وتدور في فضاء الوجدان الشمولي، المقتربة من التجديد.

ونؤّه إلى المحاور التي على الدارسين أن يبحثوا فيها، كعمومة الموسيقى إضافة إلى الدلالات المواربة للمعنى حيث يسمو النص بتجليات أبعاده المفتوحة على الإبداع :  
”هي ذي قصيدتي الأخيرة

حرفها حرفي

وقامتها - إذا قامت - عصا

أمشي بها“

ويرى في تجربة الشاعر زهير أبو شايب أنها تقدم نماذج معبرة عن المذهب الصوفي الوجودي، وتتعامل بجدية مع الرموز الصوفية، خاصة في ديوانه (دفتر الأحوال والمقامات) الذي يحتوي على أهم منظومات المعجم الصوفي ورموزه وإشاراته.

لافتاً إلى أن أول ما يلفت للديوان وتماسك معماره الفني، بجمله الشعرية المنبئة عن

العجلوني من خلال ديوانه تقاسيم الحياة، حيث تستند القصائد فيه إلى رؤى صوفية رومانسية كاستخدام الرموز المسيحية والأرقام والحروف، ناجحاً في استدعائه لجل هذه الرموز، منبهاً بمصادقية البوح الجواني المعتمل في ذات النفس العامرة بالإيمان. فالعجلوني مأزوم بالحذر مبرزاً معاناته بالألم بإحساس فجائي بالعدمية:

”أخاف أن أفقد ظلي الرطيب

أمسكه أن يهرى

وكيف أحيا دونه، ووقدة الهجير في  
تعشق

الجنون، تطلب المنون“...

فهو يقف على الجانب المحترق من نفسه، معبراً عنه بـ(وقدة الهجير) متماهياً في ذلك مع أحد المظاهر الطبيعية: (شدة الحر)..

والديوان المحتوي على الدفقات الصوفية الوجودية الشفيفة تشير إلى شقاء المشاعر بسائر القيم الإنسانية من أجل انتصار لإنسان، كما في ديوانه (حينما نلتقي) استمرار لبوح الرجائي بالحياة والارتحال عن مشاعر اليأس.

ويهتم الباحث بتجربة الشاعرة زليخة أبو ريشة، التي يسمو خطابها الشعري إلى علو لغوي شاهق وجريء، خاصة في ديوانها (تراشق الخفاء) الغنية بطقوس الرؤيا الصوفية الوجودية التي تفرق من أقانيم السحر وفضاءات الأسطورة،

متفرداً - على حسب قول الباحث - على  
أقرانه بذلك.

ومن بين الشعراء الذين عُرفوا بالتجريد  
الصوفي صاحب ديوان "أرى أنه ليس  
في حلمه" الشاعر أحمد الخطيب،  
عاكساً اتجاهه الديني على شعره الحافل  
بالنزعات التجريدية الصوفية، وتراكيبه  
الرمزية المتماصة مع الفيوض الصوفية  
الوجودية لغة وموسيقى ورؤى :

"ويكاد زيت الكوكب الدرّي ينحسر  
الظلام به

ويضيء ولو لم تستند ناري على أنسابه

عطش على أقطابه

موتى وحرثون

أبواب محصنة

وطير لا يطير"

فالشاعر يسترشد النص القرآني ليصعد  
إلى ذروة التسامي، ساعياً إلى توليد  
رموز صوفية خاصة، شارحاً - الباحث -  
ومدافعاً عن الغموض الذي يجده البعض  
في الشعر المعاصر كونه مرآة تعكس  
الصورة الكابوسية لما يعتمل داخل النفس،  
كما يبرع اعتماده على جدلية النقيضين  
في نصوصه المختلفة، لتتمازج تداخلات  
الأنا الكونية والصور المستحيلة، فالقارئ  
المتقن بفن التأويل يسهل عليه فكفكة  
العلاقات الرمزية في القصيدة.

ويتابع الباحث بعضاً من نتاج الشاعر  
حكمت النوايسة، هذا الشاعر المفطور  
على نكران الجسد وهجائه، متخذاً إياه

علاقات متشابكة مع الظاهر والخارج،  
فهي أداة الصوفي في التعبير، وهي أداة  
زهير أبو شايب حتى في ديوانه الثاني  
(سيرة العشب):

"سوف أترك خدي على الأرض

حتى تذوق مرارته

وأخبئ في العشب أجنحتي كلها  
وجهاتي".

ولأنها تجسد حقيقة الحيرة الوجودية،  
معبراً باندغامه بمعطياته الروحانية عن  
كلية فلسفية مكثفية بنفسها .

وفي دراسة منحازة معجبة يلتفت الباحث  
ويقع كمين المغزى مشتركاً من لذة الحيرة  
والتباس الدهشة في تجربة الشاعر  
إبراهيم الخطيب، حيث اللغة السمحة  
كما في شعر الحب عند العذريين، والتي  
تأخذ نصيبها من فضاءات الرمز المنحاز  
والباحث عن رائحة الحياة:

"لست صوتاً وإنما أنت موقف

فتأمل في لوحة القلب تعرف

فبذار ألقيته دون حرث

سوف تبكي عليه أيام يقطف"

ذلك أن موقف القلب هو عماد الفكر  
الصوفي، والشاعر إبراهيم الخطيب  
يتخذ من المعرفة القلبية منهجاً وسلوكاً  
وإبداعاً.

فحضور القلب ومدلولاته الكثيفة في  
شعر الخطيب ينبئ بالرومانسية الصوفية  
الحديثة المستندة إلى الحدس القلبي،



في تجربة الحداثة شكلاً ومضموناً، عابراً حاجزاً هو سائد وعادي بتفكيك النص بارتقائه بطبيعة الجسد إلى التصوير الشعري المتمرد.

ثم في قراءة مختلفة عن إشكالية نصوص الشاعر زياد العناني في ديوانه "خزانة الأسف" يتمعن الباحث في مقوماتها الفنية برؤيتها ومعمارها الإشكاليتين، مكتسبة بذلك تميزها وأهميتها، بما فيها من جرأة في الرؤية وفي التشكيل، معجباً بما أطلق عليه "الروح المتوهجة بالقلق الفاض"، عامداً فيها إلى تأسيس نزعة فنية مختلفة في الشعر، يتعالى فيها النص على ما هو سائد ومبتذل ونمطي. فالعناني يغرف رؤاه من متناقضات البصر والبصيرة :

"عن أي ضوء

يدفع العميان

فاتورة الكهرباء

عن أي ضوء؟".

لكن الباحث يؤول معنى النص إلى دلالاته البعيدة، فالضوء هو الخلاص، وفاتورة الكهرباء هي أداة الخلاص، والعميان هم الناس عامة.

القراءات الذوقية التي قدمها الدكتور راشد عيسى في بحثه "الخطاب الصوفي في الشعر المعاصر" أسهمت في جلاء بُعد مهم في حركة الشعر المعاصر، وبالتحديد ما هو منفلت من عقال الكمون إلى آفاق السمو والعنوان.

وسيلة لا هدفاً، فتائية الروح والجسد تتناغم لديه في اعتبار أن الجسد ليس إلا وعاء لاحتواء الروح والنفس والقلب :  
"حرر الأجسام من أبعادها

إن عينيك رماد النزوات

أيها المهوود حررتحرر"

فالتخلص من أعباء الجسد جزء هام من رؤيته الصوفية في الحياة وفي الشعر، فيوجه الخطاب الشعري إلى نفسه أمراً إياها بأن تتكرر لذاتها ضمن جدلية الخفاء والتجلي.

ورصد الباحث استدعاءات الشاعر لدلالات الغيم التي تحمل بُعداً صوفياً، حيث تفيض به المعاني والدلالات الثرة المتميزة؛ مؤكداً أن لغة في بعض مقاطعه الشعرية بُعداً شطحيّاً.

ويقراً الباحث في حس تشخيصي غرائبي، كينونة الشاعر محمد العامري في ديوانه "خسارات الكائن":

أنا ولد أكلته المسافة دهرًا

وبتُ أعض سماءي

أنا ناطحات الظلال أجوس المدى بالهتاف

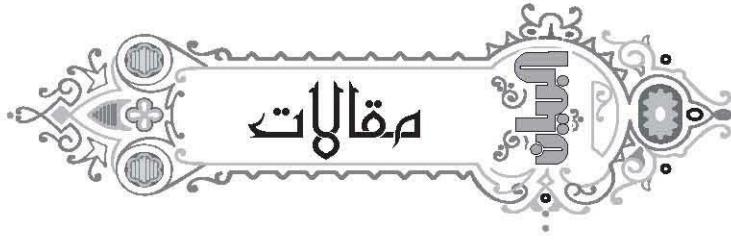
أنا سلة تمتلئ بلهات الأحبة والأصدقاء

أنا هكذا ولد عبأته الشوارع بالمتعبين ..

ويرى الباحث أن جدلية التشخيص القائمة على أنسنة الحيوان والجماد وحيونة الإنسان، هي أهم الظواهر الأسلوبية في هذا الديوان، فالعامري يجتهد بالاندغام

ARCHIVE

http://Archivebeta.Sakhrif.com



## من طرائف الرحلات

بقلم: خالد خلف  
(الكويت)

في الأعوام (١٩٨٣-١٩٨٥) سكنت في برج ايضا في هونولولو بجزيرة أواهو، عاصمة هاواي. وهاواي تتكون من سبع جزر رئيسية هي (اواهو-ماوي-كاواي-مولوكاي-لاناي-هاواي) الجزيرة الكبرى وكاهولالوي وفي تلك السنوات تضرعت للكتابة. وهذه احدي الطرائف:

مع ملك تونجا  
تونجا إحدى دول مجموعة البولونيشيا، وهي الجزر الكثيرة المنتشرة في المحيط الباسفيكي وأهمها: (نيوزيلاند سامو الأمريكية)، وساموا (الغربية) - تاهيتي - تونجانيوكلدونيا - بابوا نيوغيني - فانوانوا - سليمان ايلاند - كيريباتي - والس وفوتونا - فيجي - نيوي وغيرها.

وتونجا تقع في أقصى جنوب الجزر (الدول) البولونيشيه، وهي مملكة، يحكمها الملك تاوفا آهاو وتوبو الرابع. (King Taufa'ahav Tupoviv) حكم من (١٦ ديسمبر ١٩٦٥ إلى ١٠ سبتمبر ٢٠٠٦) وهو من مواليد (٤ يوليو ١٩١٨)، وعندما مات كان عمره (٨٨)، وخلفه الملك جورج توبو الخامس. وكان الملك توفو - آهاو تبو الرابع شخصية غربية ولطيفة، فهو مثلاً كان يزن - عندما قابلته في عام ١٩٨٤ ثلثمائة وخمسون رطلاً تساوي (١٥٨) كيلو غراماً، ومن أكلاته المفضلة سندويشات الماكدونالذز المسماة البيج ماك (BIG MAC)، وتنقل إليه من هاواي (يوم الثلاثاء) ومن نيوزيلانده (يوم السبت) بكميات كبيرة جداً.

وكان معظم وقته جالساً القرفصاء على الأرض بعيداً عن الكراسي والمقاعد.

## إلى تونجا

في عام ١٩٨٤ كنت مدعواً إلى حفل مرور خمسين عاماً على زواج وميلاد صديق من أصول يابانية، وقد عقد الحفل في عوامه كبيرة ترسو في ميناء جزيرة اواهو (هونولولو) التي كنت اسكنها، وقد كلفتني الدعوة حوالي ألف دولار ثمن الهدية التي حملتها معي (في حسابات تلك الأيام مبلغ محترم!)، وفي الحفل التقيت بكثير من رجال ونساء هاواي (المحافظ ورجال من الكونغرس وأعضاء في المجلس البلدي والإدارة الهاوائية- وإناس من هاواي، وغيرهم، ومن بين من التقيت بهم سيدة فاضلة وزوجها وقدم لي نفسه على أنه سفير تونجا في لندن، وأن زوجته الجميلة هي ابنة ملك تونجا، سمراء تتحدث الإنجليزية بطلاقة وأعني إنها تخلو من اللهجة البولونيشية الثقيلة، وهي مثقفة ومتعلمة تعليماً راقياً، إذ إنها متخرجة من إحدى الجامعات الانجليزية، أرسلها والدها باقتراح من أحد المسؤولين الانجليز للدراسة في إنجلترا بدلاً من الدراسة في أمريكا- وأظن أنه خيراً فعل- وبعد عودتها تزوجت من أحد أقاربها الأبعدين، الذي تقرر أن يكون سفيراً لتونجا في المملكة المتحدة، ومن لقائي بهما عرفت أنها كانت هي السفيرة!، لها اسم بولونيشي، وقد تسمت باسم (بولاني) في هاواي، وهو اسم ملكة هاوائية قديمة. والطريف بالأمر والغريب بنفس الوقت

أنها لم يكن لتونجا - في ذلك الوقت سوى سفارة واحدة هي السفارة الموجودة في المملكة المتحدة بلندن!!

وقد قالت لي السيدة (بولاني) ليتك تزور تونجا، وتصبح ضيفاً على والدي الملك، وقد راقبت لي الفكرة فنفذتها في الحال في العام ١٩٨٤.

ولتونجا - في ذلك الوقت- طائرة واحدة تذهب إلى الجزر البولونيشية السبع، في كل يوم إلى جزيرة، وكان نصيب هاوي يوم الثلاثاء حيث تصلها الطائرة في الصباح وتعود إلى تونجا في نفس اليوم، والرحلة تستغرق- في ذلك الوقت- بين الساعتين والنصف وثلاث ساعات.

وكلمة تونجا تعني باللغة التونجية الجنوب (South)، كما أن الجزر التونجية تعني الجزر الصديقة (Friedly Islands) وتتكون تونجا من أرخبيل من الجزائر (١٧١) جزيرة، المأهول منها (٤٨) جزيرة، وعاصمتها في أكبر جزرها وهي (نوكو- آلوفافا) (Noko' Alofa) ويبلغ سكان تونجا مائة وأثنا عشر ألفاً (١١٢,٠٠٠) حسب إحصاء يوليو ٢٠٠٥، واللغة المستعملة هي التونجية والإنجليزية وقد زارها في عام ١٩٧٣ الكاتب كوك الشهير، وقد وصلها في موسم احتفالات (Inasi Festival)، وتقام بمناسبة ظهور الفواكه لـ (Tu'i Tonga)، وقد دعي لحضور تلك الاحتفالات وقرر الزعماء (Chiefs) استدراجه لتلك الاحتفالات لقتله، ولكنهم لم يتفقوا على الخطة.



الملك، قصر متواضع، ودخلت على الملك وكان يجلس على الأرض ولفست نظري سمنته المفرطة، وكان لطيفاً جداً معي رحب بي وقال: حدثني عن بلدك لأننا هنا لا نعرف عنها إلا ما نقرأ عنها بين الحين والحين، وما نشاهده على التلفاز أيضاً، وتمنى لي إقامة مريحة في تونجا.

وكان مضيفي كريماً نشطاً، أخذني إلى كل معالم تونجا وهي بسيطة، وكان يملك طراداً (٢٤) قنماً، والطراد مهم جداً في تونجا للتنقل بين الجزر، وكنا نذهب في نزهات بحرية حول تلك الجزر، وبعد المرور على بعضها (نطرح) في أحداها نستحم ونرتاح ونأكل ونشرب، وفي نهاية اليوم نعود إلى العاصمة. وفي يوم من الأيام قال لي مضيفي: لماذا لا نقتني جزيرة من هذه الجزر؟ فقلت كيف؟ فقال: ما عليك إلا أن تقدم هدية مالية قيمتها عشرة آلاف دولار إلى جلالة الملك، وهو بدوره سوف يمنحك إحدى الجزر تختارها بنفسك! وفعلاً أخذني إلى جزيرة متوسطة الحجم قريبة من العاصمة، جزيرة جميلة في وسط أحد جوانبها (خور) يصلح لرسو القوارب، والخور يحمي القوارب من الأمواج والرياح.

راقت لي الفكرة، فلما أخذت أحسب تكلفة اقتناء الجزيرة وجدت أن التكلفة ستكون كبيرة، وإنني سأكون في منزلي مخيف عن العالم وأنا الذي كنت في تلك الأيام أحب الحياة الصاخبة، ولكن

إلا أنه بعد ذلك تم اصطياده في هاواي وتم قتله ثم طبخه وأكله، وتسبب ذلك العمل باستعمار هاواي من قبل الإنجليز! وفيها شارع كبير باسمه! وتونجا كانت محمية بريطانية، ونالت استقلالها في العام ١٩٧٠، وكانت قد انضمت لدول الكومنولث البريطانية في العام ١٩٦٥ بتعليمات من الملكة سالوت توبو الثالثة (Queen Salote Tupoo III)، والتي ماتت في ذلك العام.

والآن لنعود إلى قصة ذهابي إلى تونجا مدعواً من الملك تاوفا-أهاو توبو الرابع. والدعوة تتم بأن يتقدم المدعو بالتبرع بمبلغ (٥٠٠) دولار للملك- هكذا كان في ذلك الوقت- ويرسل مكتب الخطوط الجوية التونجوية تذكرة الذهاب والإياب، وكما سلفنا القول فإن الذهاب من هاواي يتم في يوم ثلاثاء على أن تكون العودة إلى هاواي يوم الثلاثاء الذي يليه.

وصلت إلى تونجا فوجدت شخصاً وزوجته في استقبالني وقالاً أنهما مندوبيان عن الملك، وأنهما سيكونان مضيفي لي، وعلمت منهما أنهما من العائلة المالكة من المطار إلى البيت مسافة قصيرة، والبيت بسيط ولكنه جميل، وفيه جناح جميل مخصص للضيوف، وعادة هم ضيوف الملك. في البيت التقيت بأفراد الأسرة الآخرين (ولدين وبنات- أعمارهم عشرة، تسعة وسبعة) وكانوا جميعاً في منتهى اللطف والتهذيب.

في اليوم التالي ذهبت معهما إلى قصر

تتميز ذلك المشروع الخيالي لأسباب عديدة أهمها أنه يقع في منطقة نائية مقطوعة. وانقطعت صلتها من يومها بتونجا وملكها وأهلها.

واليوم أعيد تدوين تلك التجربة الفريدة والغريبة لكي يستفيد من سردها من يود أن يعرف أشياء غريبة تمر عليه في الحياة.

علماً أن اقتناء جزر في البحار والمحيطات عمل وارد، فالممثل الشهير مارلون براندو (العراب) كان يملك جزيرة بكيرة في المحيط الباسيفيكي.

مضيفي قال: هذه الجزيرة تنفك في أيام تقاعدك وشيخوختك، وأنا مستعد لكي أجد لك من يشاركك العيش في الجزيرة، فهناك صيادون كثيرون نعرفهم، وسوف يسعدهم النزوح إلى الجزيرة التي تختارها. شكرت مضيفي، وقلت له سوف أذهب إلى هاوي وإلى لوس انجلوس لكي أرتب أمري، وأعد نفسي لإيجاد المبالغ لهذا العمل وكنت وقتها قد حسبت تكاليف اقتناء الجزيرة سوف تكون حوالي مائة وخمسون ألف دولار.

فلما عدت إلى هاوي، وبعد تقليب الأمر على كل الوجوه والاحتمالات قررت عدم



<http://Archivebeta.Sakhril.com>





## مدخل إلى التفكيك

بقلم: نجاة علي  
(مصر)

صار هناك اقتران دائم بين ذكر اسم الفيلسوف الفرنسي جاك دريدا (١٩٣٠-٢٠٠٤) وذكر كلمة التفكيكية والتي ابتكرها دريدا ليصف من خلالها طريقته في مقارنة الفلسفة، وقد كانت نقطة البداية تحديداً في عام (١٩٦٦) وهو العام الذي ألقى فيه دريدا ورقته المعنونة بـ "البنية والعلامة واللعب في خطاب العلوم الإنسانية" ثم أعيد طبعها بعد ذلك ضمن كتاب "الكتابة والاختلاف" وقد تميزت هذه الورقة - فيما يصرح ريتشارد رورتي مثلاً - بقطيعة معرفية واضحة مع الافتراضات النظرية التي تنطوي عليها النزعة البنيوية فذاعت على الفور باعتبارها إيذاناً بظهور حقبة ما بعد البنيوية. وبعدها توالى كتب "دريدا" المثيرة للجدل، والتي استطاعت أن تقدم تفكيكاً للميتافيزيقا الغربية، وخاصة لفلسفة الظواهر لـدي "هوسرل" (Edmund Hussrl)، واللتين فصلتا دوماً الكلام على الكتابة، وهكذا قدّمت التفكيكية قراءة جديدة للنصوص الفلسفية الكبرى وقراءة حذرة تتبّع تفاصيل المحاجّات الفلسفية لافتة النظر إلى نهاياتها المغلقة.

وعلى الرغم من اعتراف منظّر التفكيكية الأشهر دريدا بأنها ليست فلسفة ولا مذهباً ولا علماً ولا منهجاً، فإن حقول بحث التفكيكية مع مرور الأيام تنوعت فدرست بدقة لا مثيل لها الأدب أولاً ثم التحليل النفسي والحقوق والسياسة والأخلاق والدين والفن التشكيلي والعمارة والإعلام.

وأتصور أن كتاب "مدخل إلى التفكيك" الصادر أخيراً عن الهيئة العامة لقصور الثقافة بالقاهرة، وهو في الأصل مجموعة من المقالات المختارة لكل من "ميشل



وعدم قابلية الحسم والنصية، ويقدم وصفا تمهيدياً للتفكيك الذي يعتبره في معناه الواسع نقداً للميتافيزيقا بدءاً من أفلاطون حتى إيموند هوسرل وبول ريكور، ويعرض قراءة دريدا للفلسفة الظاهرية ونظرية أصل اللغات عند روسو ثم النقد التفكيكي لنظرية فعل الكلام عند أوستن، ويختتم "رايان" المقال بمقارنة بين دريدا وماركس ثم يقدم عدداً من الانتقادات للتفكيك أو بالأحرى ما قام بعرضه عن التفكيك. لعل أبرز هذه الانتقادات ما ذهب إليه من أن التفكيك يفتقر إلى نظرية اجتماعية، وليس هذا الاقتار في نظره مجرد سهو عارض بل هو عيب جوهري، لأن التفكيك يشارف إمكان هذه النظرية وضرورتها دون أن يقدمها، فالتفكيك يصف ضرورة منطقيّة أو بنيوية تقتضي تحويل المبادئ الميتافيزيقية-الوعي، المعنى المثالي، الحضور، الطبيعة وقلبها إلى "نص اجتماعي" بحيث إنها مبادئ تعبر عن نفسها في الأساس بشكل خارجي.

أما ثاني مقالات هذا الكتاب وهي: "عن التفكيك" وهي في الأصل ترجمة كاملة لقسم من كتاب On Deconstruction, Theory And Criticism after Structuralism لجوناثان كلر.

في التمهيد والعنوان الفرعي الأول يتحرى "كلر" الصياغات التي يقدمها دريدا لاستراتيجيات التفكيك الشاملة: ويرى أن التفكيك يتخذ مظاهر عديدة:

رايان، "جوناثان كلر"، "ريتشارد رورتي"، "كريستوفر نوريس"، قام بتحريرها وترجمها إلى العربية الباحث والمترجم حسام نايل، وهو المترجم الذي سبق وأن ترجم عدداً من الكتب عن التفكيك من قبل مثل: "صور دريدا"، "البنوية والتفكيك: مداخل نقدية". يصلح لأن يكون كتاباً تعليمياً أو مقدمة لتعلم التفكيك.

في مقالة "ميشل رايان": (التفكيك: تمهيد ونقد وسياسة) وهي ترجمة للفصل الأول من كتابه: Marxism and deconstruction A Critical Articulation الذي صدر (١٩٨٢) والتي يرمي بها "رايان" إلى محاولة الإفادة من التفكيك في نقد الأيديولوجيا والمجتمعات الرأسمالية وهو اتجاه عام سبقته إليه "جايتري سيباك" في مقدمتها للترجمة الإنجليزية لكتاب "جاك دريدا" La Grammatologie فشرحت فيه أبعاد استراتيجية التفكيك وعرضت لأسلاف دريدا المحدثين من أمثال نيتشه وفرويد وهييدغر و اشتباكات مع هييدغر وهوسرل، ويستكمل "رايان" هذا الطريق ويعمد إلى توضيح الاشتباكات بين دريدا وماركس أو بين الماركسية والتفكيك، وهو ما وصفه البعض بأنه نوع من المصالحة بين الماركسية والتفكيك.

وبعد أن يشرح "رايان" في بداية مقاله بعض مفردات دريدا كالاختلاف المرجئ

ل "ريتشارد رورتي"، وهو ترجمة للمقال السابع الوارد ضمن موسوعة "كمبريدج"، الجزء الثامن، والتي يذهب فيها إلى أن هناك معنيين للحركة التفكيكية في الوقت نفسه، أحدهما فضفاض والآخر محدود، ففي معناها الفضفاض تتسع الحركة لتشمل ما هو أبعد من النقد الأدبي، إذ صار التفكيك شعاراً يؤشر على توجه معين في العلم السياسي والتاريخ والقانون مثلما هو الحال في دراسة الأدب، يضطلع التفكيك في هذه الفروع المعرفية بإثارة قلقلة جذرية. ومن وجهة نظر المحافظين في هذه العلوم، تشير كلمة التفكيك لديهم نوعاً من الازدراء العدمي نحو القيم والأعراف التقليدية التي تؤسس هذه العلوم، فيغدو التفكيكي- من وجهة نظرهم - مرادفاً لـ "متطرف سياسي"، أما مؤرخو الأفكار المستقبليون فيستخدمون مصطلح "النزعة التفكيكية" للإشارة إلى المؤديات الناجمة عن الإفحام المفاجئ لأفكار نيتشه وهيدغر في الحياة الفكرية على مستوى العالم الناطق بالإنجليزية. ومن هذا المنظور سيبدو النقد الأدبي التفكيكي مجرد تقليد من تقاليد الفكر الفلسفي الأوروبي المقحم على ثقافة أكاديمية كانت قد تجاهلت هذا الفكر من قبل.

ورغم انشغال "رورتي" في أغلب هذا المقال بالحركة التفكيكية في معناها المحدود، أي من حيث هي مدرسة في النقد الأدبي، فإنه يخصص نصفه

مرة يبدو موقفاً فلسفياً وثانية يكون استراتيجية سياسية أو فكرية ومرة ثالثة يبدو طريقة في القراءة.

واستناداً إلى الدور الذي يلعبه التفكيك في الدراسات الأدبية من حيث كونه منهجاً يصلح للقراءة والتفسير، يقوم "كلر" بشرح الكيفية التي يمارس بها التفكيك هذا الدور من حيث كونه استراتيجية تدخل ضمن حدود الفلسفة وممارسة تجهد من أجل القيام بمناقشة دقيقة جداً داخل الفلسفة، كما تجهد في الوقت نفسه من أجل إزاحة المقولات الفلسفية ذات الهيمنة.

كذلك يناقش "كلر" إشكال الكتابة في علاقته بنزعة مركزية الصوت ونزعة مركزية اللوغوس، موضحاً كيف كان منطلق الحضور منطقاً سائداً وحاكماً، وبمقتضاه حصل التفريق والتمايز بين الكلام والكتابة ثم يتعرض لمناقشة تفكيك دريدا لنظريات اللغة القائمة على هذا الأساس: مرة من خلال دو سوسير الذي يؤسس نظريته وفق تناقض منطقي راسخ، ومرة من خلال روسو الذي يرتبط عنده كل شيء بمنطق قوي هو منطق المكمل.

ثم يعرض "كلر" في العنوان الفرعي الثاني من المقالة نظرية "أوستن" عن أفعال الكلام عرضاً صافياً قبل أن يبدأ شرحه لإجراءات دريدا التفكيكية بصدها.

أما ثالث المقالات المترجمة وهو "التفكيك"

تقريباً لتقديم تقرير واف عن التفلسف التفكيكي، على اعتبار أن التفكيكية تعتبر من أشد الحركات ذات التوجه النظري والفلسفي على وجه الخصوص في تاريخ النقد الأدبي. أما الناقد "كريستوفر نوريس" وهو واحد من أبرز المدافعين عن التفكيك، فإن المترجم قد اختار له مقالين من كتابه "ديدا" ليضمهما إلى بقية المقالات التي اختارها للترجمة وهما: "الفلسفة والأدب"، "نيتشه، فرويد، ليفيناس: حول أخلاقيات التفكيك".







## حرائق الصمت تلامس جناحي النورس

بقلم: نجاح إبراهيم  
(سوريا)

عتبة "١"

قد نختلف على مكان، على بئر وقرطاس ورمال، وعلى من خدع الآخر في الخيمة، واستخلف في الناس، ثم صال وجال، كما قال أحدهم، ولكن محال ألا نجتمع اليوم لنكرم أختاً لنا وابناً، سليل هذا المكان.

إن فتحت الصفحة الأولى من كل كتبه تجده قد ذيل الهداه لك بعبارة ذات دلالة "مودعة دائمة" فكيف نرد على مودته ؟

عتبة "٢"

لأعرف كيف يكتب النقد، ولا أدرك البتة مقاييسه، كما يفعل النقاد، خاصة د. عبد الله أبوهيف فحين أقرأ عملاً أدبياً، أنسج انطباعي وآرائي على شكل قصيدة نثرية ربما، أو على شكل نص قصصي، هذا الجنس الأدبي الذي أعشق، فألتمس العذر إن جنح اليافوت بلونه، ومال نحو الفضة، أو عتق بهاء الشمس في زق نبذ. عرفناه ناقداً، احتفى بكل ما نكتب وما نُصدر من كتب، فمن منا لم تقتفي نيات الناقد فيه منجزه الأدبي ؟

من منا لم يسمع إيقاعه الشرقي مطراً يساق مطراً كانون ؟

وقرأناه كاتباً للقصبة حيث بدأت تجربته القصصية في مطلع السبعينيات من القرن الفائت، إذ نشر ما كتب من قصص قُيِّض لها أن تكون في مجموعة "موتى الأحياء" عام ١٩٧٦، وذلك النداء الطويل الطويل عام ١٩٨٤ انتهاء بـ "هواجس غير منتهية عام ٢٠٠٤.

والترحال يكثر التقاؤه بالمرأة بين المحطات وعلى متن الطائرات، ليتوالد حب سريع مآله إلى نسيان ومسوغ ذلك الاحتماء من الوحدة القاتلة والغربة والانكسارات التي تلازم المثقف العربي حيث معظم أبطال المجموعة نخبيون بلا استثناء، يفكرون جيداً، يتأملون جيداً ولكنهم منكسرون دائماً.

هذه الانكسارات تأتي نتيجة علاقة المثقف مع واقعه الذي يؤدي إلى خذلان وفقد وخوف، ونهايات القصص متشابهة حيث الرحيل المحتوم و الصمت الذي يساهم القاص في انكفاء الشخصية على ذاتها، ففي قصة "مونولوغ ومونولوغ مضاد" مثقف عربي يحضر مؤتمراً في أوروبا يتناول موضوع التنمية في البلاد العربية، نجد البطل وقد أصمّ أذنيه عما قيل في الاجتماع، وتقوقع في دائرة القطيعة مع المؤتمرين ليقول في النهاية وقد فضل صمته على المشاركة: "انفض اللقاء، كانوا جماعات يتحدثون ولم أسمع شيئاً." ص ٨٣

وقد عنون أولى قصص المجموعة ب " الصمت " وختمها بعبارات دالة على الصمت، فحين التقى المرأة في صالة مكتظة بالكتب والأرجل البطيئة والوجوه اللائبة، لم يكن يعرف كم مضى من الوقت على لقائه بها للمرة الأخيرة، وبعد انفصالهما من مساكنة، كان الصمت

وقارئ المجموعتين الأولى والثانية يجدها قصصاً فراتية بحتة حيث تشكل بيئة الفرات بمعالمها وهمومها المحور الرئيس، بما تروي من حكايا الفقر والبؤس والظلم والجهل والفشل وقليلاً من الطموح كما في قصة سالم الوقاع، حين أراد الهروب من الواقع الاجتماعي المتأزم، بيد أنه طموح فردي لا يرقى إلى مستوى الجماعي، لهذا أتت النهاية فاشلة، كما نلاحظ القيود الاجتماعية التي تقيد المرأة في المنطقة وتقف دون تحررها، يفرضها مجتمع ذكوري " قصة القيد " في مجموعة ذلك النداء الطويل، ولا ننسى عملية القتل التي تميزت بها قصة " الحمى " حيث العرافة تنذر بأن الإنسان هنا إما قاتلاً أو مقتولاً وهي بذلك تقرأ واقعاً : " ولكنهم سيقتلون كما قتلت، درب القتل مفتوح على القتل، شجر القتل ينمو في كل الفصول والقاتل مقتول.." ص ٥٤.

أما في المجموعة الثالثة " هواجس غير منتهية " نجد القاص قد غدا نورساً، غادر ضفاف البلاد متنقلاً بين سماءات تتسع هواجسه ومعاناته لتأخذ قصصه معاني أكثر عمقاً وتجربة إذ تنبج على حياة معاصرة تتأثر بمتغيرات تمس حياة الكاتب وانفتاحه على أمم مغايرة، تاريخياً وثقافياً خلاف قصص المجموعتين السابقتين التي تلامس القاع الاجتماعي الفراتي، جراء ذلك الانفتاح

الأنين الموجه ”. “كانا يتلهفان للحديث إليه ثم قلت مع الزمن الكلمات وصاروا ثلاثتهم يقضون الساعة أو الساعتين في الصمت.”

وفي قصة ”حنو بالغ“ يرش الكاتب الصمت على أبطال قصه الصغار فيقول: ”فصار الطفل يتعلم صمت جده وشروذ نظراته“.

وفي ”أندلس الأعماق“ ”ولم يستطع تبين كلماتها، صمتت وغاصت في النسيج“.

وقصة ”مراثي الوقت“ ”غرقنا في الصمت“، لقد امتدت حرائق الصمت من قصة إلى قصة حتى صار الصمت بديلاً عن الكلام، ويطلقاً متميزاً، إذ بالصمت رمز ودلالة، وغالباً يكون الصمت أبلغ، وقد يكون درعاً واقياً.

أسئلة كثيرة تساءلتها عن دلالات الصمت التي مارلت في نصوص المجموعة حتى شملت وصف المكان: ”ففي أمسيات ضواحي موسكو لا يسمع في الحديقة سوى صوت حفيف أوراق الشجر، حتى الهمس لا يسمع، كل شيء تجلد حتى الصباح، لو تعرفون كم هو غال عليّ هذا الصمت.“ ص ٨٥

أحدهم قال: ”إن صمت عبد الله أبو هيف ما هو إلاّ تعبير نفسي عن عدم القدرة على الفعل أو الإنفعال الذي يدفع الإنسان إلى الإعتكاف أو اللجوء إلى

موحشاً، لكنه بعج لأي همس : ” لقد تأخرت، لقد افتقدتك.“ لم تجب لأنها للأسف تؤثر الصمت دائماً“. ص ٩

ما الذي يجعل الكاتب يثقل امرأة القصة المثقفة بالصمت، هي التي عاشرتة زماناً ؟!

ولم يبرر ذلك بقوله فيما بعد : ” هل هي استراحة المحارب، أم هداة النفس أمام توثبها المقلق ؟“.

وعلى البعد القريب لحها تحديق مجلداً، سأل سؤالاً بسيطاً بيد أن المرأة لا ترد ليغرفها الكاتب بالصمت إذ يقول : ” وساد الصمت ثنائية ووجهها في المجلد، إلا أنه ينطقها في آخر النص لتسأله : ” هل تعتقد أن بعض الوقت يكفي ؟“ لتضيف بعدئذ : ”لقد ألفت وحشة نفسي، هل ثمة فائدة من السترجاع المرارة كلها.“ ص ١٢

ويمدّ الكاتب صمته باقي قصص ” هواجس غير منتهية “ ففي قصة ” عتمة غافية “: ” ينساب صوتها مع الصمت ونحن نغذ السير على أكوام أوراق ما زالت خضراء.“

”تجادبنا طرفاً من كلام، ونبت الصمت على وجوهنا حفنة من مشاعر متكسرة على أطراف الكلام.“

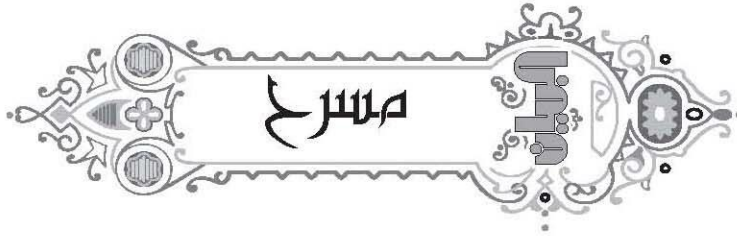
في قصة ” أمكنة أخرى كثيرة “ يقول : نظراته حائرة ولا تستقر على حال وهي صامته حتى أن أنفاسها اللاهثة مثل



الوحدة. " وإحداهن علّقت : " لأنه قاص لا يحب الكلام، والصمت عنده معادل موضوعي للخوف، الخوف من التعلق بالآخر".

بينما أرى لصمته قدسية ومهابة وعطاء المثقف المسؤول، فهو يقرأ كثيراً، ويكتب كثيراً، فتشعر من خلال كتاباته بأنه مايزال يحمل أحلاماً وهواجس تشغله، وما حرائق صمته إلا مسوغاً لتأمله واتساع آفاقه، وما وصول النار إلى جناحيه إلا تحليق ذلك الصمت في أمداء حلمه العالي.





## مسرح القسوة يؤثت فضاء التجريب

بقلم: د. سعيد كريمي  
(المغرب)

### لماذا مسرح النقد والشهادة؟

لا يمكن الحديث عن إعادة التأسيس والتجريب في المسرح المغربي دون التوقف عند المرحوم محمد مسكين الذي ساهم من موقعه بشكل فعال في رسم معالم المشهد المسرحي المغربي في السبعينيات والثمانينيات.

ولعل ما يميز مشروعه المسرحي الطموح، هو الروح النقدية التي سكنته. وبالتالي، أفضت إلى طرح إلحاحية صياغة التساؤلات الفلسفية الكبرى للبحث عن إجابات يمكن بواسطتها تجاوز أزمة الثقافة العربية، والمسرح العربي.

وقد أدرك منذ البداية أن "مارون النقاش" لم يكن أول من ألفت مسرحية عربية وقدمها إلى الجمهور، وإنما الذي قام بهذا الفعل هو "موليير". ومن ثم، فإن مسرحية "البخيل" المقتبسة كرسست تقليداً مسرحياً غريباً يتسم بالسكونية والطرافة "المجانية" والعجز المكتسب.

وانطلاقاً من تكوينه الفلسفي، واكتوائه بلظى الواقع المغربي المر الذي يطفح بكل التناقضات وأشكال الاستغلال والاستعباد والقهر والظلم... عانق محمد مسكين هموم الفقراء والطبقات الاجتماعية المحرومة بكل تلاوينها. وكان خير معبر عن معاناة وآلام الإنسان المغربي المقهور الذي اختار شظف العيش على التملق والوصولية. كما أن الواقع السياسي العربي المتمثل في تراجع حركات التحرر الوطنية عقب هزيمة ٦٧، ودخولها في صراعات على جبهات داخلية مع البورجوازية الطفيلية، وبرزت معادلات سياسية جديدة في القضية الفلسطينية، ساهم بدوره في بلورة مشروع محمد مسكين المسرحي.

ناهيك عن الحالة العامة التي عاشها المغرب في تلك الآونة، والتي اتسمت على الخصوص بالفراغ السياسي والدستوري - حالة الاستثناء ١٩٦٥/١٩٧٠ - إضافة إلى الانقلابين الفاشلين، وظهور اليسار الجديد - منظمة إلى الأمام، لنخدم الشعب، ٢٣ مارس - الذي انخرط محمد مسكين في صفوفه، والانشقاقات التي طالت الأحزاب "التقدمية" - الاتحاد الوطني للقوات الشعبية، وحزب التحرر والاشتراكية (الحزب الشيوعي سابقا) - دون أن نفعل الثورة المضادة التي قام بها النظام المخزني لتحصين ذاته عن طريق التضييق على الحريات العامة، وحملات الاعتقالات السياسية، والاختلاف، والنفي...

من هذا المنطلق، وجد محمد مسكين نفسه مضطرا إلى لعب دور "المثقف العضوي"، والمناضل السياسي على الواجهة المسرحية. إلا أن الذي يميز توجهه المسرحي، هو تخريباته الجمالية في عرض مجموعة من القضايا الفكرية والسياسية والايديولوجية الحساسة. ورغم أن مسكين كان أسير النضال السياسي، إلا أن أعماله المسرحية تتم عن معرفة فنية عميقة وحس جمالي مرهف.

وعلى غرار المسرح الاحتفالي، أصدر محمد مسكين بياناً مسرحياً قدم فيه الخطوط العريضة لما أسماه بـ "مسرح النقد والشهادة"<sup>١</sup>. كما أنه أيضا كتب مجموعة من المقالات النقدية حول واقع المسرح المغربي وآفاقه\*، وألف عدة نصوص\* حاول من خلالها أن يترجم عمليا تنظيراته. وهذا يعني أن محمد مسكين اشتغل بالتأليف والتنظير والنقد، بل حتى الممارسة والمتابعة الميدانية.

ومن البديهي أن تكون ثقافته الواسعة والمتنوعة قد قادته إلى الاطلاع على الريبورتوار المسرحي العالمي، وكبرى النظريات المسرحية، خاصة الطليعية والتجريبية منها. فكان أن تأثر بالمسرح الملحمي، كما أنه أيضا استلهم مسرح القسوة في بعض جوانبه. فما هي المرتكزات النظرية والمرجعيات التي استقى منها محمد مسكين المادة الأولية لصياغة مسرحه؟ وأين تتجلى تأثيرات ارتو على هذا الفنان المسرحي الذي كان موته خسارة للساحة الفنية والثقافية على حد سواء؟ وما هو الموقع الذي يحتله مسرح النقد والشهادة في الخريطة المسرحية المغربية؟ وكيف استطاع مسكين الربط بين جدلية التأسيس والتجريب في المسرح المغربي؟

١ - يسميه محمد مسكين أيضا مسرح النفي والشهادة.

- من هذه المقالات نذكر: "حول النقد والتنظير في المسرح المغربي"، المسرح العربي بين ضياع الهوية
- وغياب الرؤية التاريخية... وسنقوم بتوثيق هذه المقالات، ومقالات أخرى في حينها.

من بين المسرحيات التي ألفها "تراجيديا السيف الخشبي"، - "مهرجان المهابيل"، "امرأة، قميص زغاريد"، "نبيرون السفير المتجول"، "مواويل البنادق الريفية"، "عاشو"، "اصبر يا أيوب"، "قاضي الفثران"...



والملاحظ، أن قراءة محمد مسكين لبريشتت أقرب إلى الصواب من غيره من المسرحيين العرب الذين ركزوا على الجانب الأيديولوجي في المسرح الملحمي واغفلوا الجانب الجمالي.

#### مرجعيات مسرح النقد والشهادة

يبدو أن قراءة محمد مسكين الواعية لواقع المسرح المغربي والعربي، دفعته إلى ضرورة اقتحام عالم التأسيس/أو إعادة التأسيس الفعلي لهذا المسرح الذي يعيش حالة من الضياع والاغتراب. وهذا لا يعني أن مسرح النقد والشهادة هو البديل المنطقي للمسارح العربية، بل هو اسهام من شأنه إغناء ثقافة الاختلاف والتعدد والمغايرة.

وحول مرجعيات هذا المسرح يقول عبد الرحمن بن زيدان: "عندما نبحث عن مرجعيات هذا التطير، نجد أنه يعتمد على فعل المسألة والجدل والاختلاف الذي يجعل الإنسان يفكر ويحاور ويناقش كل المسلمات والمعتقدات (...) مما جعله يطرح الأسئلة وينتجها في نفس الآن من خلال تنظيره ورؤيته التي أصبحت تمتلك بعداً أنطولوجياً (...) هذه العناصر والمعطيات، جعلها محمد مسكين منصهرة في النقد وفي الشهادة. وتولدت مواقف جديدة أكدت على أن

المسرح يجب أن يمارس نقده في الكتابة على الواقع، وأن يكون شهادة أو وثيقة تقدم عن هذا الواقع... ٢".

إن رغبة محمد مسكين في ممارسة الاختلاف مع الواقع المسرحي الراهن مرده إلى عجز هذا الأخير عن تقديم أجوبة مقنعة للتساؤلات التي ظلت عالقة، والتي ترتبط بالأساس بالأزمة البنيوية التي يعيشها المجتمع المغربي. هذه الأزمة التي استفحلت، فوجب البحث لها عن منهج جديد لمقاربتها وتفكيكها. ولن يتم هذا الأمر إلا بالنقد الذاتي والحفر الأركيولوجي في المسلمات والبيدييات التي كانت إلى زمن قريب رماداً مبعجلاً يحرم النش فيه.

إنها الخلفية الفلسفية التي تحكمته في محمد مسكين وأطرت جل أعماله النظرية والإبداعية. في هذا الإطار، يرى أن الوقائع والأحداث "فرضت على النص مغازلة الثقافة السائدة قصد احتلال موقع ضمنها. لهذا ظل نص رد الفعل وليس الفعل. نص الاستسلام والاستجداء والأجوبة الجاهزة (...) إنه ليس نص النفي (...) يخشى ركوب صهوة المغامرة في اتجاه خلخلة ما يبدو شرعياً (...) لهذا تحول هذا التعامل نوعاً من الهوس، وأصبح البعد التراثي ممراً طبيعياً لكل كتابة مسرحية تريد لنفسها اكتساب قيمة إبداعية" ٣.

ينتقد محمد مسكين انطلاقاً من رؤيته الواقعية أنماط الكتابة المسرحية التي

٢- عبد الرحمن بن زيدان: خطاب التجريب في المسرح العربي. مطبعة سندي. مكناس ١٩٩٧. ص: ٢٥٧.

٣- محمد مسكين: مفهوم الكتابة المسرحية. كتابة النفي والشهادة. مجلة التأسيس. العدد الأول. ١٩٨٧. ص: ٤٨.

## طالب أرتوفي مسرح القسوة بإفراغ الكلمات من محتواها وشللتها بمضمون تعزيمي سحري.

أكثر من المسرح الملحمي ويتأثر به، ويقول مصطفى رمضاني: "...إن مسرح النقد والشهادة يندرج ضمن المسرح الواقعي عامة ولكنه يميل إلى المسرح البريختي الملحمي".<sup>٦</sup>

والملاحظ، أن قراءة محمد مسكين لبريشت أقرب إلى الصواب من غيره من المسرحيين العرب الذين ركزوا على الجانب الأيديولوجي في المسرح الملحمي وأغفلوا الجانب الجمالي. "فمسرح النقد والشهادة إذن يعتمد إلى قراءة الواقع قراءة جمالية من منطلق المساءلة والنفضح والتعرية والإدانة. إذ لا بد من تشخيص مواطن الخلل في الهياكل السائدة تشخيصاً نقدياً. وذلك بالتسلح بالوعي النقدي والتاريخي بالصراع. وهو ما يبرر إلحاحه على جعل المسرح فعلاً داخل التاريخ يستوعب الحاضر ومعطياته من أجل تحقيق فعل التجاوز والاختراق (...). وهذه الصفات تجعل من مسرح النقد والشهادة مسرحاً واقعياً ملتزماً. وشهادة على الحاضر وضده، ودعوة إلى تكسير كل أنواع الغربة والنفي من أجل تحقيق الفكر الحي والفلسفة الحية".<sup>٧</sup>

لا تعدو أن تكون ترجماناً أميناً للثقافة "المشبوّهة" السائدة، وتكريساً لسياسة الواجهة. ولتفادي المواجهة والمغامرة، فإن هذه الكتابة تحتمي بالتراث، وتلقي بنفسها في أحضانه، لكن تعاملها معه يتسم بنوع من التقديس والتبجيل. وهذا ما يجعل هذا التراث يسكنها بوعي أو عن غير وعي. وقد كان لمحمد مسكين موقف واضح من التراث، إذ كتب يقول: "إننا لا ننكر أهمية التراث كمجال للاستلهام الجمالي وكحقل للصراع الأيديولوجي. إلا أن هاته الدعوة أصبحت تشد المسرح العربي إجمالاً إلى الماضي بشكل متحفى حيث يتحول الماضي سيداً يمارس سلطة قصوى على الحاضر".<sup>٤</sup>

لهذا يجب هدم كل النصوص التي سقطت في شرك الماضي وأسره، واستبدالها بنصوص/كتابات أخرى أكثر جرأة وأكثر واقعية وأنية. وبما أن التجريب "أرضية صلبة انطلق منها محمد مسكين، فإن المسرح كشكل معرفي، إبداعية، بقي يشكل عنده جزءاً من النضال العام".<sup>٥</sup>

يتأطر العمل المسرحي لدى محمد مسكين في سياق النضال السياسي، نظراً لوعيه بأهمية الاختيار السياسي في رسم معالم الثقافة السائدة بشكل عام. من ثم، يمكن أن نفهم لجوءه إلى التجريب المسرحي بحثاً عن كتابة مغايرة فكرياً وجمالياً. ولعل تبنيه للماركسية العلمية كتوجه أيديولوجي، هو ما جعله يقترب

٤ - محمد مسكين: حول النقد والتطهير في المسرح المغربي، مجلة الأساس، العدد ١٦، فبراير ١٩٨٥، ص: ٧٤.

٥ - محمد أنيب السلاوي: المسرح المغربي، البداية والامتداد، دار ويلي للطباعة والنشر، ط ١، ١٩٩٦، ص: ١٤٤.

٦ - مصطفى رمضاني: الحركة المسرحية بوجدة. من التأسيس إلى الحداثة. منشورات ك. أ. ع. إ. جامعة الحسن الأول. وجدة. سلسلة بحوث ودراسات. ١٩٩٦. ص: ١٣٨.

٧ - المرجع نفسه، ص: ١٤٠.

تتركز الكتابة السينوغرافية عند محمد مسكين على الممثل/ الجسد الذي يعتبر أساس التمسرح، حيث يمكن التخلي عن كل عناصر العرض المسرحي ما خلا الممثل/ الشخصية.

بطريقة غير مباشرة- اكتساب بطاقة الهوية الحضارية العربية، لأن العودة إلى التراث شكلت الضمانة الحقيقية لتحقيق الملامح العربية لهذا الفن المستورد<sup>٨</sup>.

وقد انتقد القول بوجود أشكال ما قبل مسرحية في الثقافة العربية، كما انتقد تخريجة الاحتفالية القائلة بأن الاحتفال هو الوجه الآخر للمسرح، أو هو المسرح نفسه. وسعى من خلال مسرح النقد والشهادة إلى تقديم نموذج افتراضي للصورة التي يجب أن يكون عليها المسرح المغربي والعربي.

وفي إطار البحث في جينولوجيا مسرح النقد والشهادة توصل الدكتور حسن المنيعي بحسه العلمي المرفه، وعمق اطلاعه على المسرح الغربي أن محمد مسكين أسس مسرحه على الشعرية المسرحية لأنطونان أرتو الذي قرن المسرح استعاريا بالخيمياء القديمة L'alchimie فهناك تطابق عجيب بين مبدأ المسرح ومبدأ الخيمياء<sup>٩</sup>. يقول حسن المنيعي في هذا الشأن "إن هذا التحديد الأرتوي للمسرح يشكل في اعتقادي جوهر المشروع المسرحي لدى محمد مسكين. وهو مشروع تحكمت في تأسيسه قناعات فكرية وفنية حول الممارسة المسرحية تبلور معظمها في كتاباته النقدية، كما تبلور بشكل واضح في أسلوبه الدرامي"<sup>١٠</sup>. وهو ما سنحاول

وإذا كان هاجس التجريب المسرحي قد أطر المسيرة المسرحية لدى مسكين، فإن ذلك يدل على رغبته الأكيدة في التغيير والتجديد والبحث عن بدائل ممكنة للمسرح السائد.

ويعتبر المخزون التراثي الشعبي الشفوي والمكتوب من أهم المرجعيات التي استند إليها مسرح النقد والشهادة. غير أن مسكين لم يتعامل مع التراث في شكله الفولكلوري، بل إنه حاول مسرحته -ألف ليلة وليلة- مستغلا رموزه ومتونه المحكية لتمرير خطاباته الثورية المتجذرة في قالب فني متميز. ولا يمكن للمسرح العربي في نظره أن تقوم له قائمة ما لم يعد النظر في تاريخه وملابسات نشأته والمسار الذي اتخذه وسار على نهجه. ولعل ارتباط الإنسان المغربي والعربي بتاريخه وحضارته هو ما جعل مسكين يعي استحالة تأسيس مسرح يغيب هذه العناصر. يقول في هذا الصدد: "لقد كان وما زال الخطاب التأصيلي في المسرح العربي يستهدف -مباشرة أو

٨ - محمد مسكين: المسرح العربي بين ضياع الهوية وغياب الرؤية التاريخية. مجلة الوحدة (التأصيل والتحديث في المسرح العربي) السنة الثانية. ع ٩٤ - ٩٥ - يونيو ١٩٩٢. ص: ١٠.

٩ - أنظر ٧٣ p. ١٩٧٨. Gallimard. Antonin Artaud : Le théâtre et son double.

١٠ - حسن المنيعي: المسرح المغربي من التأسيس إلى صناعة الفرجة.. منشورات كاية الآداب. فاس ١٩٩٤. ص: ٦٤.



الذي جعل محمد مسكين يهدم بنية النصوص المسرحية المتداولة، ويستبدلها بنصوص "مثقوبة" قابلة لكل أنواع التحوير والتغيير. وهكذا يمكن القول بأن بداية المشروع المسرحي لدى محمد مسكين كان يقوم أولاً على التمرد ضد النص الجاهز. وهو التمرد نفسه الذي صدر عنه "أرتو" لمحاكمة المسرح المغربي على أساس أن هذا الأخير قد أنبنى على "الكلمة" التي قلصت حدوده، ومن ثم سيطرة اللغة قد أدى إلى اعتبار الإخراج المسرحي عنصراً ثانوياً<sup>١٢</sup>.

**والحال، أن الإخراج المسرحي عنصر أساسي لا يمكن تجاوزه. فهو يبعث ما كان ميتاً على الورق عملياً وحركياً على خشبة. كما أنه كتابة إبداعية حيث ينطلق من الكتابة الدرامية بحثاً عن الكتابة السينوغرافية. أما إذا اكتفى الإخراج المسرحي بترديد حوارات النص ومقاطعها، فإنه لن يكون سوى إخراجاً مروياً استنساخياً.**

طالب أرتو في مسرح القسوة بإفراغ الكلمات من محتواها وشحنها بمضمون تعزيمي سحري. وهو ما نجده عند محمد مسكين الذي يقول: "إن كتابة النقد والشهادة هي أمل الكتابة المسرحية لتملك إمكانية التحقق المكاني. إنها نفي لحالة العجز. إن الكلمة في هذا المسرح يجب أن تحتل مكاناً وحيزاً. إن الورق هو أسرها. لهذا فهي تبحث عن منفذ. تمارس الخروج باستمرار، الخروج نحو

الكشف عنه من خلال مقاربتنا لكتابات النظرية، وكذا من خلال التوقف عند نموذج من كتابته الدرامية.

**"الكولاج المسرحي" تمرد على اللغة الكلامية**

إن المسرح أدب وفن وصناعة، وهو جمع بين المرئي والمسموع، والمجرد والملموس، والظاهر والباطن... ومن ثم، فإنه يجب أن نستحضر ثنائية النص والعرض كلما تحدثنا عن فن المفارقات/المسرح. إلا أن المسرحيين العرب اهتموا بالكتابة الدرامية وأهملوا الكتابة السينوغرافية. ولعل ما يشفع لهم في ذلك هو جهلهم أو تجاهلهم لأهمية التحقيق الركحي للنص المسرحي، واعتبارهم المسرح جنساً أدبياً، دون أن تغفل تركيزهم على ترميق المقاطع الحوارية، والإكثار من الأساليب البلاغية، لأنهم يتصورون أن الجمهور يسمع أكثر مما يرى. والحال، أنه يجمع بين الفعلين معاً.

وقد كان لثورة أرتو على الكلمة في المسرح الغربي صداها الواسع في جل المسارح العالمية التجريبية الحديثة بما في ذلك مسرح النقد والشهادة. يقول محمد مسكين: "لقد عانى المسرح العربي تحت رحمة اللغة. تحكمت فيه الكلمات وأصبحت فيه سيدياً يأمر وينهى"<sup>١١</sup>. وبالتالي، صار المسرح رهين برودة الورق وعذريته. وابتعد عن ماهيته وحقيقته التي تكمن في جمعه بين جملة من اللغات المتباينة والمختلفة. وهو السبب

١١ - نقلاً عن محمد جلال أعراب: الكولاج المسرحي عند محمد مسكين. مجلة شؤون ثقافية. ع. ٤ أكتوبر ١٩٩٥. ص: ١٥.

١٢ - حسن المنيعي: المسرح المغربي من التأسيس إلى صناعة الفرجة. مرجع سابق. ص: ٦٤.

وقد استفاد مسكين من نقل هذه اللغة إلى المسرح من الرسم التكعبي والتقطيع السينمائي. وفي رأيه، أن قيمة الكولاج المسرحي وأهميته لا تكمن في ذاته، ولكن في وظيفته التي تتجاوز النمطية وتقديم الجاهز لتستفز ذهنية المتلقي، وتدعوه إلى المشاركة والمتابعة عبر تحفيزه لتفكيك تسينات العرض. ذلك أن الكولاج المسرحي يمكن أن يتم انطلاقاً من تطويع بعض المواد الطبيعية كالحجر، أو الخشب، وجعلها تتكلم لغتها الخاصة في العرض المسرحي، حيث تستثمر في صنع كل المؤثرات، وتخضع لتحويلات جمالية تضيف على العرض طابعا خاصا. يقول محمد مسكين: "إنها مرحلة تطويع المواد عن طريق العنف أولا، نتحدى عصيانها، ثم نعملها أخيرا أحلامنا وقضايانا. نحولها موضوعا جماليا، ونبادل معها الأدوار في مرحلة أخرى (...). إنها مرحلة إبداع الكولاج المسرحي، وهي ممارسة للتمرد على الطبيعة ... هذا التمرد الذي يأخذ بعد العشق وعلاقات الوجد" ١٥.

وهذا ما يبرر مرة أخرى تجريبية مسرح النقد والشهادة الذي لم يكتف بتكرار واستنساخ تصورات ومفاهيم المسارح الغربية الطليعية، وإنما افتحم هو الآخر عالم التجريب المسرحي عبر تجديد وسائل الإبداع وتطويرها. ومن ثم، صار مسرحا ثوريا متمردا على كل

عوامل أخرى. تمارس الهروب من ذاتها. إن لغة النقد والشهادة لا تتحمل سرية الورق وبياضه، إنها تبحث عن صخب الناس والألوان والأصوات" ١٣.

وهذا يعني، أن التعامل مع اللغة الكلامية في ذاتها ومن أجل ذاتها هو اغتيال وإقصاء للغات الأخرى التي لا تقل أهمية عن الكلمة.

يقترح محمد مسكين على هذا النحو ما أسماه بـ "الكولاج المسرحي" كلغة خاصة تنضاف إلى اللغات الأخرى لسميأة العرض المسرحي حيث يقول: "إن الكولاج المسرحي هو لغة، واللغة هي رمز، إنها إحالة لشيء ما. لهذا يجب الحفاظ على هذه الدلالة الرمزية اللاواقعية لمكونات الكولاج المسرحي (...). إن الوحدات المكونة للكولاج المسرحي هي علامات ورموز ودلالات (...). لهذا يمكن للمسرح النقدي أن يحول الممثل/ الشخصية/ الجسد مدلولاً للألوان مثلا... هكذا نكون أمام دال (اللون) ومدلول (الممثل)..." ١٤.

وهذا ما يتيح لنا الحديث عن الكولاج المسرحي على مستوى النص والعرض معا. إذ يتم اللجوء إلى هذه التقنية/ اللغة للجمع بين ألفاظ تبدو مشتتة من حيث بناها الصوتية والتركيبية والدلالية، أو كذلك لخلق تناغم بين مكونات الديكور التي يكون فيها الاختلاف أكثر من الائتلاف.

١٣ - محمد مسكين: مفهوم الكتابة المسرحية النقدية: مسرح النقد والشهادة، التأسيس، مرجع سابق، ص: ٥٥.

١٤ - محمد مسكين: المسرح النقدي بين الديكور والكولاج المسرحي. أنوال الثقافية. السبت ٢٩ ماي ١٩٨٧، ص: ٣.

١٥ - محمد مسكين: المسرح النقدي بين الديكور والكولاج المسرحي. أنوال الثقافية، مرجع سابق، ص: ٢.

ما هو مؤسساتي ورسمي.

وإذا كان محمد مسكين قد استند على التنظير الآرتوي الداعي إلى رفض تخمة اللغة الكلامية، فإنه في المقابل طرح تصورا لتقنية ولغة جديدة هي "الكولاج المسرحي" الذي ينطلق من البسيط نحو المركب، ومن الخاص نحو العام.

وفي رأيه "أن أزمة الكتابة المسرحية عندنا هي ضياعها في يم لا متناه من الكلمات. إن الفعل يغيب في هذا النوع من الكتابة، وبالتالي يغيب البعد الدرامي فيها. وإذا غاب هذا البعد ضاع ما يمكن تسميته بالروح المسرحية"<sup>١٦</sup>.

وبالجملة فإن محمد مسكين حاول تدارك أخطاء وهفوات رواد المسرح العربي الأول من خلال تصحيحه لبعض التصورات المغلوطة، وتقديمه لجهاز مفاهيمي مسرحي يبنّي على الشمولية في الكتابة المسرحية، انطلاقاً من مفهوم "الكولاج المسرحي" الذي يعتبر الخيط الرابط بين كل المكونات المسرحية. فإذا كان "التغريب" يؤطر المسرح الملحمي، و "القسوة" تؤطر المسرح الآرتوي، فإن ما يؤطر مسرح النقد والشهادة في نظرنا هو "الكولاج المسرحي".

الكتابة السينوغرافية لدى محمد مسكين

يرى أنطونان أرتو أن الفضاء المسرحي مكان شاغر يجب ملؤه بمختلف المكونات

المسرحية التي تنطق كل واحدة منها لغة خاصة<sup>١٧</sup>. إلا أن انفتاح المسرح على مختلف اللغات المرئية والمسموعة لن يتم إلا داخل فضاء مفتوح بعيد عن كل الإرغامات والضغط التي تفرضها قاعات العرض الإيطالية "الطبقية". فالمسرح خلق في العراء، غير أنه بدأ يستدرج شيئاً فشيئاً إلى أن تمت خندقته داخل قاعات خاصة لتسهيل مراقبته وتوجيهه. فكان أن أعلن أرتو ثورته على هذا النوع من الفضاءات النمطية الرسمية. ودعا إلى هجرها والعودة إلى الفضاءات الطبيعية الدائرية البعيدة عن الهندسة الإيطالية، لأن فضاءات "بكر" من هذا القبيل، من شأنها تمكين المخرج من تجريب أشكال إبداعية متنوعة.

وهذا تقريبا هو التصور نفسه الذي يحكم محمد مسكين الذي يقول: "إننا ندعو إلى ما نسميه الفضاء المتحرك، إنه فضاء لا محدود، أي غير مشكل سلفاً من الناحية المعمارية، لهذا فهو فضاء مسرحي محايد. إنه عبارة عن مساحة مكانية فارغة قابلة لآلاف الأشكال. إنها هذا الفضاء المتحرك، إنه متحرك لأنه يختزن مالا نهاية له من إمكانيات التشكيل. إن مسرح النقد والشهادة يتعامل مع هذا الفضاء تعاملًا نقدياً من خلال تكسيده وإعادة بنائه. لهذا فالفضاء المسرحي النقدي هو متحرك غير محدد، محايد ومفتوح..."<sup>١٨</sup>

١٦ - محمد مسكين: مفهوم الكتابة المسرحية النقدية: مسرح النقد والشهادة. التأسيس. مرجع سابق. ص: ٥٨.

١٧ - أنظر ١٣٢: A. Artaud. Le théâtre et son double. OP. cit. p:

١٨ - محمد مسكين: المسرح النقدي بين الديكور والكولاج المسرحي. أنوال الثقافي. مرجع سابق. ص: ٤.



عن كل عناصر العرض المسرحي ما خلا الممثل/الشخصية. يقول محمد مسكين: "إن المسرح هو الممثل والممثل هو الشخصية"<sup>٢٠</sup>.

وهذا الموقف مؤسس على انتقاد مسكين لبعض المسارح الغربية التي جعلت من الممثل عنصراً ثانوياً ودمية يتم تحريكها كيف ومتى وأين أراد المخرج، حيث لا تتجاوز مهمته حد الترجمة العملية الحرفية لإرادة هذا المخرج. في هذا الإطار، نسجل سوء فهم مسكين لمكانة الممثل في مسرح القسوة ومبالغته في استصدار حكم قيمى بهذا الشأن إذ يقول: "فاذا كان زمن سيادة الإخراج في المسرح الحديث والمعاصر قد بدأ مع أرتو، فإن هذا الأخير دشن عملية اغتيال الممثل من خلال استصغاره، وتحقييره واختصاره إلى مجرد أداة للتنفيذ لا تملك أية إرادة لرفض"<sup>٢١</sup>.

والحال، أن أرتو رغم أنه لا يبنى مسرحه على الممثل بشكل خاص، إلا أنه في المقابل لا يصل إلا حد نبذ واحتقاره. وإن كان قد أشار في بعض نصوصه إلى أن الممثل يجب أن يخضع لإرادة المخرج، فإن ما يبرر دعوته هو حرصه على ترجمة أفكاره النظرية وتجريبها. ولعل ما يؤكد اهتمام أرتو بالممثل أيضاً هو تركيزه على جسد هذا الأخير واعتباره "رياضياً عاطفياً"، دون أن تغفل تصريحات كبار المسرحيين العالميين باستفادتهم من أفكار أرتو حول

وما دام التجريب المسرحي يفترض الحرية والجرأة، فإن الفضاء المسرحي الذي يقترحه مسكين سيسعفه لا محالة في بلورة التصور الفكري الذي يحكمه، والذي يتجلى أساساً في تطويع المسرح لتثوير الجماهير، وحثها على العمل النضالي، وعدم القبول بسياسة الأمر الواقع. "ومسرحه يتميز بالنزعة التجريبية الهادفة إلى خلق صيغة مسرحية قادرة على تحقيق تواصل حي وفعال مع الجمهور، باعتبار أن المسرح عنده وسيلة نضال (...) لهذا نلاحظ أن مسرحياته تتميز بطابعها الفكري الذي يساهم في تنوير المتلقي وتثويره"<sup>١٩</sup>.

وقد تهافتت مجموعة من الفرق المسرحية الهاوية على إخراج مسرحيات مسكين، خاصة فرقة "المسرح العمالي" بوجدة ومخرجها يحيى بودلال الذي "تخصص" في التحقيق الركحي لمسرحيات النقد والشهادة كتراجيديا "السيف الخشبي"، "ومهرجان المهانيل"، و"أصبر يا أيوب". كما اشتغلت أيضاً فرقة "زواد الخشبية" بمكناس على أعماله، وكذلك فرقة "اللواء المسرحي" بتازة ومخرجها الاحتفالي محمد بلهيسي، والذي يعمل حالياً في إطار "مسرح التأسيس".

وترتكز الكتابة السينوغرافية عند محمد مسكين على الممثل/الجسد الذي يعتبر أساس التمسرح، حيث يمكن التخلي

١٩ - مصطفى رمضاني: الحركة المسرحية بوجدة من التأسيس إلى الحداثة، مرجع سابق، ص: ١٥١.

٢٠ - محمد مسكين: مفهوم الكتابة النقدية: كتابة النفي والشهادة. أنوال الثقافي. السبت. ١٧ يناير ١٩٨٧. ص: ٥.

٢١ - محمد مسكين: الممثل أو سلطة الإبداع المسرحي: أنوال الثقافي. السبت ٢٠ يونيو ١٩٨٧. ص: ٦.

مما تقرر. فالممثل في نظر مسكين يمكن أن يعبر عن لون معين أو شكل هندسي محدد... لهذا فإن على المتلقي ألا ينظر إلى هذا الممثل في ذاته، وإنما يجب أن تتجاوز نظرته هذه السطحية لتكشف تشكيلات الكتابة الجسدية وبلاغتها. وهذا يعني الانتقال من الواقع إلى المتخيل.

وباختصار، فإنه يمكن الوقوف عند أهم مظاهر الحضور الأرتوي في مسرح النقد والشهادة على النحو التالي:

أ- تبني محمد مسكين لمفهوم أرتو للمسرح الذي يقرنه استعارياً بالخيمياء القديمة. ب- ثورته على اللغة الكلامية على غرار أرتو، واقتراحه "لكولاج المسرحي" كلفة بديلة تنطلق من البسيط نحو المركب، ومن الخاص نحو العام، وتشمل النص والعرض معاً.

ج- استفادة مسرح النقد والشهادة من القسوة الأرتوية وتوظيفها بشكل فعلي في بعض النصوص المسرحية التي ألفها محمد مسكين.

د- اقتناع مسكين بضرورة هجر اللعب الإيطالية كما طالب بذلك أرتو، ودعوته إلى فضاء متحرك غير محدود سلفاً من الناحية المعمارية، فضاء محايد ومفتوح.

فن التمثيل، من أمثال غروتوفسكي وجون لوي بارو -كما أن تركيز مسكين والمغاربة على عمل واحد من أعمال أرتو -المسرح وقرينه- وإغفالهم لأعماله الكاملة الأخرى من شأنه أن يخلق لديهم صورة مضطربة وغير مكتملة حول رؤية أرتو للمسرح بشكل عام.

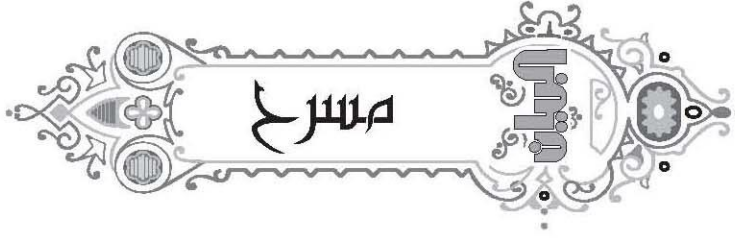
وإذا كان محمد مسكين قد اهتم بالكتابة الجسدية دون التلميح إلى المرجعية الأرتوية في هذا المجال، والإشارة في المقابل إلى المسرح الشرقي والمسرح الفقير.... فإنه أغفل أن أرتو كان مهووساً بالجسد، بل إن حياته ومسرحه يتمحوران حول الجسد. ومهما يكن من أمر، فإن "كتابة النقد والشهادة هي كتابة جسدية بكل تفاصيل الجسد وإغراءاته. وهذا من خلال تألقها أمام الناس عبر أجساد الممثلين"<sup>٢٢</sup>.

وحول علاقة الممثل بالكولاج المسرحي، يقول محمد مسكين "إن العلاقة بين الممثل والكولاج تتأسس عبر حدين متناقضين في الظاهر. أي الحضور والغياب. إن الممثل هو الحضور. إنه المعطى أو المدرك حسياً، في حين يشكل الكولاج ما هو متخيل. إنه الغياب أو ما فوق المعطى"<sup>٢٣</sup>.

إن الممثل من خلال "الكولاج المسرحي" يتحول إلى علامة مسرحية تنطوي على دال وممدلول، وهي علامة توحى أكثر

٢٢ -محمد مسكين. مفهوم الكتابة النقدية. كتابة النفي والشهادة. أنوال الثقافي. مرجع سابق. ص: ٤.

٢٣ -محمد مسكين: المسرح النقدي بين الديكور والكولاج المسرحي. أنوال الثقافي. مرجع سابق. ص: ٤.



## مسرحية "الكونتراباص" محاولة الإنسان للتملص من قيود حياته !

تأليف : باتريك زوسكيند  
(ألمانيا)

ترجمة: سمير جريس  
قراءة: حسين عيد  
(مصر)

هي "الكونتراباص" عمل مترجم عن الألمانية، صدر مؤخراً عن المجلس الأعلى للثقافة، من ترجمة سمير جريس، للكاتب الألماني الكبير باتريك زوسكيند، مؤلف رواية "العطر" الفريدة.

تعتبر مسرحية "الكونتراباص" أول عمل أدبي نشر للكاتب باتريك زوسكيند عام ١٩٨٨، هي "موندراما" بطل وحيد مع آلة الكونتراباص، التي يعزف عليها كموظف في إحدى فرق النوتة الموسيقية.

تتجلى في هذه المسرحية ثلاثة أوجه، فهناك وجهها المباشر وهي تقدم حياة عازف كونتراباص بكل مآلها وما عليها، وهناك وجه آخر تعكس فيه عالم الموسيقى بكل ما يمج فيه من تيارات ورؤى، وهناك وجه ثالث تبدو فيه محاولة الإنسان للتملص من قيود حياته !

### حياة عازف

تجري كل أحداث المسرحية في مكان محدود من داخل شقة عازف موسيقي مع آله الكونتراباص. الشقة مبطنة بعازل للصوت، وبذلك يصبح محاصراً العازف معزولاً عما يجري في العالم الخارجي من وقائع. يبلغ العازف الخامسة والثلاثين من عمره، كأنه في لحظة فارقة من حياته قد تبرر وقفته لمواجهة الذات. إنه يبدأ



أولاً بالشكوى من ضخامة آلهة الموسيقى، فهو "عائق أكثر منها آلة. إنك لا تستطيع أن تحمله. لابد أن تجرّه جراً. وإذا وقع انكسر. لا يمكن أن تدخله السيارة إلا إذا طويت المقعد الأمامي الأيمن. عندئذ تكون السيارة قد امتلأت عن آخرها. وفي الشقة لابد أن تتجنبه دائماً، كما أنه لا يحتمل المطر، إذ "إنه ينكمش في المطر، أو يتمدد. المطر ينفذ إليه، وهو شيء لا يحبه على الإطلاق"، ولا بد من توفير درجة حرارة معينة له، يتأقلم عليها "في مطاعم قمبيّة أو في غرفة الكهنة بجوار المدفأة كمريض عجوز"، وهو ما "يخلق روابط صداقة لهذا يخلق حبا، صدقوني!". وهو من ناحية أخرى يعتبر الكونتراباص ذا طابع أنثوي "في وظيفته الحتمية التي تشبه الرحم"، لكنه يقف حجر عثرة أمام لقائه بأي امرأة، حين "يقف هناك مراقباً كل شيء".

وكما هو شأن البشر حين يصفون أهمية خاصة على عملهم، بما يعكس بشكل غير مباشر أهميتهم أيضاً، نراه يستعرض أهمية الآلة التي يعزف عليها، حيث "الكونتراباص هو الآلة الأساسية في الأوركسترا، بسبب عمقه الراسخ"، وأنه "أعمق الآلات الوترية"، والصوت الناتج عن الكونتراباص يكون قوي جداً، لدرجة أنه لو أرادت تلك "الآلات شيئاً - من الناحية النظرية - لما استطاع أوركسترا بكامله أن يكبح جماحها"، ومن زاوية أخرى "لا يمكن تصور أوركسترا بدون كونتراباص"، أي أنه "بدوننا لا يستطيع أي أوركسترا أن يعزف شيئاً"، لينتهي إلى "التأكيد على أن الكونتراباص أهم آلة في الأوركسترا على الإطلاق"، وأن "الكونتراباص هو الذي يشكل الكيان الأساسي للأوركسترا". وانظر إلى كلمة استخدام كلمة "بدوننا"، بما تعنيه من توحد بينه وبين الآلة، وكأنهما أصبحا كياناً واحداً له تلك الأهمية!

أما كيف (أصبح) عازف كونتراباص، فهو يوضح أن الأمر لم يكن طوعاً، بل أنه كان "في الأصل عازف بوق"، ثم تنقل بين "الناي والكمّان والبوق وموسيقى الجاز"، وهو لا يعرف "أحداً من الزملاء اختار الكونتراباص بمحض إرادته"، لأن المرء "لا يولد عازفاً للكونتراباص، بل يمر الطريق بتعاريج ومصادفات وإحباطات"، وهو يتخذ من تجربته مثلاً "انظروا إليّ مثلاً، حالي يتحدث باسم أنوف من عازفي الكونتراباص: أب مسيطر، موظف، غير موسيقي. أم ضعيفة الشخصية، تعزف الفلوت، ذوقها الموسيقي غريب. في طفولتي أحببت الأم حبا جنونياً. الأم تحب الأب. والأب يحب أختي الصغيرة. وأنا لم يحبني أحد"، و"لكراهيتي لأب أقرر ألا أصبح موظفاً، بل فناناً. وثأراً من أمي أختار أكبر الآلات الموسيقية، آلة لا أستطيع الإمساك بها، ولا تصلح للعزف المنفرد".

لكنه من ناحية أخرى يعي جيداً بأنه وإن كان يتمتع بموهبة، إلا أن هناك فقراً فيها، وهو ما يميزه عن الآخرين بمعرفة حدوده، وسرعان ما يحاول فلسفة موقفه بإعطائه بعداً عاماً، لأن "كل واحد منا يقف مكانه، ويفعل كل ما في وسعه. أما لماذا وصل الواحد منا إلى هناك، أو لماذا بقي هناك، وهل... كل هذه الأسئلة لا نملك نحن الإجابة عليها".

وهو يعي أيضاً مكانته الخاصة، وأنه مجرد عازف ثالث. يعني أجلس في الصف الثالث، ولكن "ليس لهذا أي

أولاً بالشكوى من ضخامة آلهة الموسيقى، فهو "عائق أكثر منها آلة. إنك لا تستطيع أن تحمله. لابد أن تجرّه جراً. وإذا وقع انكسر. لا يمكن أن تدخله السيارة إلا إذا طويت المقعد الأمامي الأيمن. عندئذ تكون السيارة قد امتلأت عن آخرها. وفي الشقة لابد أن تتجنبه دائماً، كما أنه لا يحتمل المطر، إذ "إنه ينكمش في المطر، أو يتمدد. المطر ينفذ إليه، وهو شيء لا يحبه على الإطلاق"، ولا بد من توفير درجة حرارة معينة له، يتأقلم عليها "في مطاعم قمبيّة أو في غرفة الكهنة بجوار المدفأة كمريض عجوز"، وهو ما "يخلق روابط صداقة لهذا يخلق حبا، صدقوني!". وهو من ناحية أخرى يعتبر الكونتراباص ذا طابع أنثوي "في وظيفته الحتمية التي تشبه الرحم"، لكنه يقف حجر عثرة أمام لقائه بأي امرأة، حين "يقف هناك مراقباً كل شيء".

وكما هو شأن البشر حين يصفون أهمية خاصة على عملهم، بما يعكس بشكل غير مباشر أهميتهم أيضاً، نراه يستعرض أهمية الآلة التي يعزف عليها، حيث "الكونتراباص هو الآلة الأساسية في الأوركسترا، بسبب عمقه الراسخ"، وأنه "أعمق الآلات الوترية"، والصوت الناتج عن الكونتراباص يكون قوي جداً، لدرجة أنه لو أرادت تلك "الآلات شيئاً - من الناحية النظرية - لما استطاع أوركسترا بكامله أن يكبح جماحها"، ومن زاوية أخرى "لا يمكن تصور أوركسترا بدون كونتراباص"، أي أنه "بدوننا لا يستطيع أي أوركسترا أن يعزف شيئاً"، لينتهي إلى "التأكيد على أن الكونتراباص أهم آلة في الأوركسترا على الإطلاق"، وأن "الكونتراباص هو الذي يشكل الكيان الأساسي للأوركسترا". وانظر إلى كلمة استخدام كلمة "بدوننا"، بما تعنيه من توحد بينه وبين الآلة، وكأنهما أصبحا كياناً واحداً له تلك الأهمية!

أما كيف (أصبح) عازف كونتراباص، فهو يوضح أن الأمر لم يكن طوعاً، بل أنه كان "في الأصل عازف بوق"، ثم تنقل بين "الناي والكمّان والبوق وموسيقى الجاز"، وهو لا يعرف "أحداً من الزملاء اختار الكونتراباص بمحض إرادته"، لأن المرء "لا يولد عازفاً للكونتراباص، بل يمر الطريق بتعاريج ومصادفات وإحباطات"، وهو يتخذ من تجربته مثلاً "انظروا إليّ مثلاً، حالي يتحدث باسم أنوف من عازفي الكونتراباص: أب مسيطر، موظف، غير موسيقي. أم ضعيفة الشخصية، تعزف الفلوت، ذوقها الموسيقي غريب. في طفولتي أحببت الأم حبا جنونياً. الأم تحب الأب. والأب يحب أختي الصغيرة. وأنا لم يحبني أحد"، و"لكراهيتي لأب أقرر ألا أصبح موظفاً، بل فناناً. وثأراً من أمي أختار أكبر الآلات الموسيقية، آلة لا أستطيع الإمساك بها، ولا تصلح للعزف المنفرد".

لكنه من ناحية أخرى يعي جيداً بأنه وإن كان يتمتع بموهبة، إلا أن هناك فقراً فيها، وهو ما يميزه عن الآخرين بمعرفة حدوده، وسرعان ما يحاول فلسفة موقفه بإعطائه بعداً عاماً، لأن "كل واحد منا يقف مكانه، ويفعل كل ما في وسعه. أما لماذا وصل الواحد منا إلى هناك، أو لماذا بقي هناك، وهل... كل هذه الأسئلة لا نملك نحن الإجابة عليها".

وهو يعي أيضاً مكانته الخاصة، وأنه مجرد عازف ثالث. يعني أجلس في الصف الثالث، ولكن "ليس لهذا أي

امرأة هي نقيضه في كل شيء. كانت المشكلة في أنها لا تعرفه علي الإطلاق، ولا يعتقد أنه لفت نظرها يوماً ما. وعلى الرغم من أنه فكر في لفت نظرها، إلا أنه صرف النظر في النهاية، لأن "الكلام أسهل بكثير من الفعل". عندئذ تجلت أمامه إشكالية حياته، وهي "لماذا يعيش رجل في الخامسة والثلاثين، يعني أنا، مع آلة موسيقية لا تفعل شيئاً سوى أن تعيقه على الدوام؟ تعيقه، إنسانياً واجتماعياً ومكانياً وجنسياً وموسيقياً؟ كالتوصمة على جبينه؟"، حتى أصبح كل ما يهمه هو العدل، لأن "بعض الأشياء في مجال العزف الموسيقي هي الظلم بعينه".

تنتهي المسرحية وهو يقرر أن يقوم بفعل عنيف مساء اليوم أثناء حفل افتتاح أوبرا "ذهب الراين"، بقيادة المايسترو الضيف كارلو ماريا جوليوني، حيث يجلس هناك في الصف الأول رئيس الوزراء، ونخبة النخبة، وذلك بأن يناديها باسمها حتى يلفت انتباهها، رغم علمه أن الثمن سيكون طرده من وظيفته بالفرقة الموسيقية الحكومية، لكن ربما يغنم الوصول إليها!

وعلى الرغم من المسرحية تترك النهاية مفتوحة، إلا أننا نعي من سياق المسرحية السابق أنه لن يفعل، وقد يرجع ذلك إلى عدد من الأسباب، أولها أن زمن الفعل قد مضى مع مطلع الشباب وأصبح يعيش زمن التفكير فقط. وثانياً لأنه سبق أن فكر من قبل ولم يفعل، بحكم أن "الكلام أسهل بكثير من الفعل"، ويرجع السبب الثالث إلى تكوينه الذي اكتسبه بحكم عمله حتى صار إنساناً محافظاً، "يدافع عن قيم مثل النظام والانضباط والتراتبية"،

علاقة بجودة العزف، إنه مجرد ترتيب، لأن الأوركسترا - عليكم ألا تتسوا ذلك - قائم على الترتيب الهرمي. لا بد أن يكون كذلك، وهو بهذا الترتيب الهرمي صورة طبق الأصل للمجتمع البشري". وتحافظ كل طبقة من طبقات العاملين في الحقل الموسيقي على هذا الوضع الطبقي، لدرجة أن المغنون والمغنيات ينزلون في فندق آخر، وإذا سكرُوا فإنهم يجلسون في حانة أخرى، ولا يجلسون أبداً مع العازفين. وعلى الرغم من معاناته في وظيفته، إلا أنها تكفل له أن يحصل على علاوة تلقائياً كل عامين، وفيما بعد على راتب تقاعد، بما يضمن تمتعه بالأمان الكامل!

وربما أصبح بصفته عازفاً في الأوركسترا، إنساناً محافظاً، "يدافع عن قيم مثل النظام والانضباط والتراتبية ومبدأ القائد"، بل لعل تأثير عمله قد امتد عميقاً في أغوار شخصه، حتى أصبح فنانياً "يؤمن بالجمال والخير والحق، بالمعنى الكلاسيكي لهذه الكلمات. إنني لا أخشى شيئاً قدر ما أخشى فوضى الارتجال الحر".

الجديد في الأمر، هو أنه وقع في هوى مغنية شابة، تدعى سارة، "قصيرة إلى حد ما، لها عيناان في سواد الليل. لعلها يهودية"، كان صوتها "يمس فعلاً شغاف القلوب، هذه المرأة تمس أعماق أعماق قلبي. ما زالت بنتاً صغيرة، في منتصف العشرينات"، يرى أنها "سوف تلمع يوماً كنجمة كبيرة..". وعندما يسمعها تغني، "أقول لكم بصراحة، عندئذ يذوب قلبي"، ويشعر ببذنه يقشعر، ويكاد يشعر بنشوة، وقد يكون السبب أنه منذ عامين لم يلمس امرأة، ويحتاج كعازف كونتراباص إلى

كما أصبح لا يخشى شيئاً بقدر ما يخشى "فوضى الارتجال الحر". وقد يرجع السبب الأخير إلى رغبته وقد بلغ هذا العمر في المحافظة على وظيفته، التي تضمن له استمرار الأمان الذي يشعر به، أي أن الفرد قد يضحى برغبته في الجنس على مذهب الشعور بالأمان!

### عالم الموسيقى

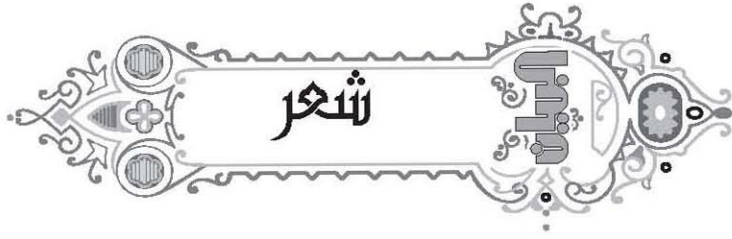
كما يتجلى في هذه المسرحية أهم ما يميز أعمال باتريك سوزكيند، من قدرة متأنية على البحث العميق في مختلف المصادر، التي قد تفيد في مجال العمل، ثم قدرة أكبر على توظيف موفق أشد التوفيق لتلك المادة في بناء فني بديع، وهو ما يظهر تارة حين يكشف عازف الكونتراباص عن فهم عميق لدور الموسيقى، الذي عبّر عنه بقوله "أريد أن أقول أن الموسيقى من العناصر الجوهرية الأساسية في الروح البشرية والذهن البشري. الموسيقى ستظل دائماً موجودة، في كل مكان، شرقاً وغرباً، لأن الموسيقى ميتافيزيقية، أي أنها أعلى من الوجود الفيزيائي المحض، أعلى من الزمان والتاريخ والسياسة، من الغنى والفقر، من الحياة والموت". وهو لا يكتفي بأن يعبر بطله فقط، بل يستشهد أيضاً بما يقوله بعض من أشهر أدباء الغرب، مثل غوته حين يقول "إن الموسيقى تسمو إلى مكانة لا يستطيع العقل أن يصل إليها. ومن الموسيقى ينبعث تأثير يحكم قبضته على كل شيء، لا يستطيع أحد أن يقدم له تفسيراً". لكنه يتوقف أمام لغز تفسير تلك الأهمية وهو يقول "إن الموسيقى سر عظيم، لغز من الألغاز الكبرى التي لا يدرك كلها. كلما تزايدت معرفة المرء بالموسيقى، قلت قدرته على إصدار الأحكام عليها".

وبطل المسرحية لا يتوقف عند الحديث عن آله فقط، بل يمتد حديثه إلى مختلف الآلات الموسيقية، وأهم الفروق بينها، وبماذا تتميز آلة الكونتراباص عن غيرها من الآلات، بل ويمتد الأمر إلى مؤلفي الموسيقى وسيرهم الذاتية وموقع إنتاجهم وسط عصرهم، والتفسير النفسي لإنتاج بعض من أجمل الأعمال الموسيقية، مثلما أرجع تأليف فاغنر لأعظم أعماله الموسيقية، وهي أوبرا تريستان وايزولدا، إلى أنه "كان على علاقة بزوجة أحد أصدقائه، الذي تحمل تقليات مزاج فاغنر لسنوات طويلة"!

### محاولة تملص

لكن ما يحفظ للمسرحية تفردها وألقها، هو وجهها الثالث، الذي يكشف فيه عن عالم عازف الكونتراباص الوظيفي الضيق، والارتفاع بهذا العالم إلى التعبير عن مصير الإنسان في الحياة بوجه عام، فإذا هو محاصر داخل ذلك العالم، دائم التذمر منه، يحاول تارة أن يتملص منه، مثلما يجتهد تارة أخرى أن يقنع نفسه بأهمية هذا العالم وتميزه، لكنه في كل الحالات يظل قابعا هناك لا يستطيع فكاً، كأنه الإنسان مسريلاً داخل حياته لا يجد منها مهرباً، أو كأنه القدر وقد أحكم شراكه حوله، ليبقى صوت عازف الكونتراباص يتردد في أعماقنا، وانصرفت كلماته أساساً إلى المغنين في الأوبرا، حين قال "هل يستطيع المغني أن يختار؟"، لكنه سرعان ما ينصرف مغزى كلماته إلى الحياة بوجه عام، وذلك حين استطرده بأن "المرء لا يختار، لا هنا ولا هناك"!





## النسيم العاسف

قصيدة نادرة للشاعر أحمد شوقي  
(مصر)

في شهر أكتوبر تمر ذكرى وفاة الشاعر الكبير أحمد شوقي حيث توفي ليلة الرابع عشر من أكتوبر سنة ١٩٣٢ ..

هذه قصيدة شوقية مجهولة عدتها ٥٨ بيتاً لم تظهر في المصادر التي وثقت شعر شوقي.. وهي :

١- (شوقي شعره الإسلامي) طاهر حسن فهمي ويعود إلى عام ١٩٥٩.

٢- الشوقيات المجهولة للدكتور محمد صبري ١٩٦١-١٩٦٢.

٣- ديوان شوقي للدكتور أحمد الحوفي ١٩٨٠-١٩٨١.

٤- الموسوعة الشوقية للأستاذ إبراهيم الإبياري ١٩٩٤.

وظهرت في كتاب نادر هو المختار من شعر أمير الشعراء يعود إلى عشرينيات القرن الماضي زودنا بها الأستاذ عبد المحسن محمد العصفور:

هذه قصة جرت لنسيم

الروض في ماض من الأزمان

وردت في كتاب سحر قديم

خطه فكر ساحر شيطان

لم يكن قادراً على فهم معناه  
سوى شاعر لعوب المعاني  
وجد الشعر حينما وجد السحر  
شقيقين ليس يفترقان  
\*\*\*

قيل أن النسيم قد كان يوماً  
يتمشى على ربي لبنان  
كتمشى المصطاف لا شغل بدعوه  
سوى حسن منظر الوديان  
هائماً لا يقر منه قرار  
من مكان يميل نحو مكان  
تارة يلثم الزهور وطورا  
يرتمي في معاطف الأغصان  
إذا أتى منزلاً كبيراً لشيخ  
من شيوخ القرى رفيع الشأن  
فانبرى داخلاً إليه من الكوة  
وثباً من غير ما استئذان  
ثم بنت للشيخ تغزل صوفاً  
وهي في مأمن من الحدثان  
تغزل الصوف كفها ولها جفنان  
بالسحر والهوى غزلان  
\*\*\*

عبث الزائر الجسور بشعر  
ناعم فوق رأسها الفتان  
فتدلّت أطرافه الشقر من فوق  
جفون سود وخدقان

ورأى ذلك النسيم جمالاً  
ما رآه من قبل في إنسان  
فغداً شاخصاً إليها مديماً  
نحوها نظرة الفتى الحيران  
من عقيق ولازورد وياقوت  
وتبر وأبيض كالجمان  
تتجارى في خدرها طائرات  
لامعات الجناح كالعيقان

\* \* \*

وإذا كان في يديها كتاب  
درسه محوج إلى الامعان  
وانتهت من تلاوة الوجه منه  
ثم همت بدرس وجه ثان  
فتراه بنفحه قلب الوجه  
فليست تحتاج مد البنان

\* \* \*

ولكم وقفة له ليس تنسى  
عند ذاك السرير ذى الأركان  
وقد استحوذ النعاس عليها  
وتولى الكرى على الأجفان  
يجتلي حسن معصمين أضاء  
فوق تدوير رأسها الملان  
ولكم زحزح الستار وأدنى  
ثغره فوق ثغرها الظمان



فرواها كما ارتوى دون أن  
تخجل منه وليس بالخجلان

\*\*\*

هكذا عاش في هواها زماناً  
ناعم البال خالي الأشجان  
حسبنا ان للصفاء دواما  
هل دوام الصفاء بالإمكان

\*\*\*

ودع الحب يا نسيم فقد  
جاءك خصم أقوى إلى الميدان  
جاء من يخطب الفتاة فتى في  
عصره كان أبسط الفتیان  
ماله ميزة على من سواه  
غير مال يفيض كالغدران  
غرها كثرة الحللى فمالت  
وقديماً تهوي ألحلى الغواني

\*\*\*

ذلك الأهوج الخفيف المرابي  
القليل الثبات في كل شان  
فاضح العاشقين ناشر أسرار  
الهُوى بين كل قاص ودان  
أصبح الآن بابنة الشيخ صبا  
مستهماً في حبها متفاني  
عاشق لا يرى وكيفيه منها  
أن يراها في كل حال وآن

حيث كانت يكو في البيت أوفى  
الروض بين النسرين والريحان  
كل شيء منها يراه فما  
تخجل منه وليس بالخجلان  
همه كل همه أن يراها  
في سرور وغبطة وأمان  
جاعلاً نفسه كما تشتهي بردا  
فحرا على اختلاف الزمان  
فإذا الليل كان ليل شتاء  
يخز البرد فيه وخز السنان  
صار حالا إلى هواء لطيف  
فاتر وفق نسبة الميزان  
وإذا اليوم كان يوماً شديداً  
يلذع الحرفيه كالنييران  
جاءها من ذرى الجبال بنفج  
منعش الروح منعش الجثمان

\* \* \*

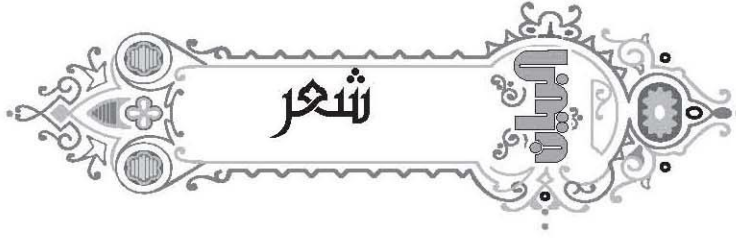
وإذا استشعر انقبضا بها يوماً  
مضى مسرعاً إلى البستان  
وأناها من الطيور الوادي  
بارق الانعام والألحان  
وإذا الفصل كان فصل خريف  
وغد الروض مثل وجه العاني  
وخلا خدرها من الزهر من  
ورد ومن نرجس ومن أقحوان

سار خلف الفراش في الحقل  
يجنيه كما تجني زهور الجنان  
وأتاها منه بباقات حسن  
مدهشات من سائر الألوان  
رضيته بعلاً فيا خيبة الآمال  
من ذلك المحب العاني

\* \* \*

آه مهما يك النسيم لطيفاً  
طيب النشر عاطر الأدران  
كيف يستطيع ضد مال وجاه  
وحلى بهية اللمعان  
لهف قلبي عليه بعد مزيد العز  
يمشي في ذلة وهوان  
واقفا خلف كوة البيت يشكو  
بأعين كائلة الثكلان  
وله كالحمام أنا هديل  
وفحيح أنا كما الثعبان  
ولكم حدثته بالشر نفس  
ما لها بالشرور قبل يدان  
فابتغى ان يصير عاصف ريح  
هادم بيتها على السكان





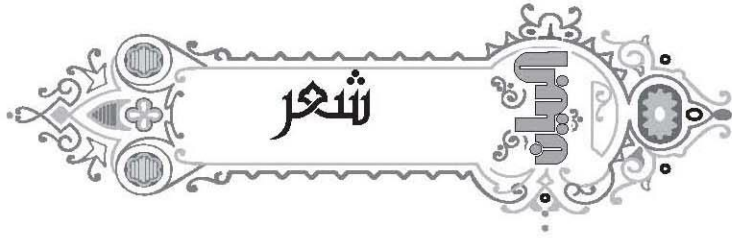
## لغز الطير

شعر: خالد أحمد الصالح  
(الكويت)

يا سامعا قولهم رحماك من رحلوا  
طافوا عليهم فما قاموا وما نزلوا  
تبكي لسانا أضاعوا منه أحرفه  
ما بالهم كيف هانوا فوق ما جهلوا  
هذي مدافن قومي بعد أن سطوروا  
ملء السماء بما قالوا وما عملوا  
لا ينجلي الوصف إلا حين تبرزه  
للغرب أحرفها تجلوه فيكتمل  
قول من الحسن مختوم بقافية  
يصغي لها كل من بالعشق يكتحل  
يا مطلق الوصف من أوتارها نغما  
يا ملهم الطير من أوزانها المثل

لا تحسب النجم يرضى غيرها بدلا  
من مثلها أحرف تسري فتشتعل  
قالوا هي البحر في أحشائها درر  
لا بل هي الزهر في أحشائها العسل  
لا تحسب القول أوتارا تداعبها  
إن الأعاجم في أقوالهم ملل  
يا أحرف الوجد كم أبدعت من نغم  
تسجي لها الدمع من أشجانها المقل





## لأف في النسيان ولئماً - لاشيء

شعر: محمود سليمان  
(مصر)



إلى النسيان نمضي  
كأنما ننحدر ببطء  
إلى الفراغ المراوغ  
- وبهدوء -  
نمسك بضحكاتنا  
المتلبسة بالحياة والأمل  
نقف على عتبات الذاكرة  
كضرب .....  
يخمش الأفق بأصابعه  
نتربص بأنفسنا تماماً  
مثلما يتربص الذئب بفريسته  
وفي النهاية .....  
لا أحد  
لأن في النسيان - دائماً -



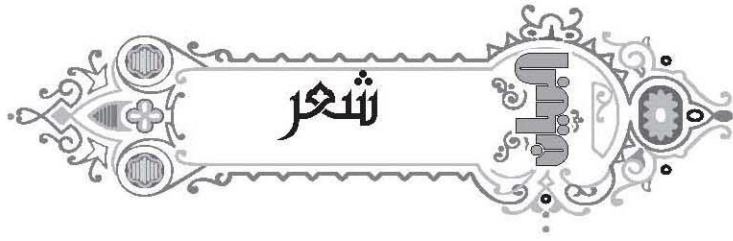
لا شيء  
- الزمن  
المحبةُ والتجربة  
إجاباتُ تنهاوى  
مثل صفائرٍ مبتلةٍ بالندم

- الحب  
الحقيقةُ والوهم  
أشياء غامضةٌ  
مثل ضحكاتنا التي تسير  
في الشوارع والحانات  
النسيانُ ..... هي الكلمةُ  
التي نصطاد عليها الغياب  
بلا طعم

ولأننا ننسى حتى رغباتنا  
المنحرجة

ونقف وحيدين  
بين هواءٍ شاغرٍ  
وبياضٍ .....  
يبدو كالدمامل على أسطح البيت  
ثمّة فراغٌ يملأ العالم  
وصغارٌ يشبكون الحياة  
بخيط .

كان زمننا  
لكنه مرّ..



## مخصومة الزمن من الشعر

شعر: فيصل السعد  
(الكويت)

إذا ما تجيء الليالي التي لا تحبّ السهرُ  
نكون يتامى ويسود وجه القمر  
لأن المرايا التي فوقه ... فوقنا تنكسر  
فنغضو مع الموت، والموت في ذهننا لحنه لا يسرُ  
لأننا ظننا دموع التماسيح ماءً ونهر  
وعند التوضيء كانت مياه النهر تنزّ عذاباً، وحرناً، وقهر  
تذاكر تلك الغيوم، ونطرب للرعد، كنا نغني لصوت المطر  
وقلنا: سنصبر إذ أن كل النجوم التي فوقنا تحمل الضوء.. لو تنفجر  
لسارت خطانا، وقلنا بأننا سنعبّر سور الصحاري ونأخذ من شمعة تحتضر  
ضياءً يتيماً وفكراً يضمّد جرح الطريق الطويل الذي يصطبر  
سنسقي اليتامى ونمسح راس الحزاني ونأخذ من يمهّم: حزنهم والعبر  
وندرك أننا نحاول اقناع جمر الحروف التي فوق أوراقنا يستعر

\*\*\*

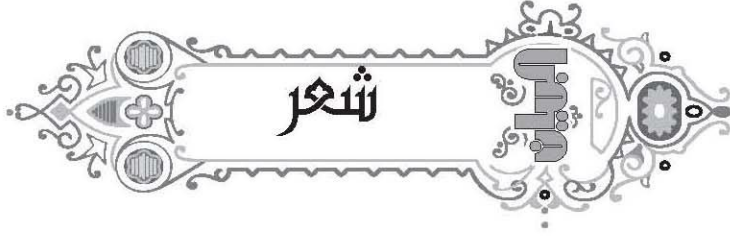
ألا يا لهذا الحصان الذي أبطأ السير نحو الضياء الذي لا يمر  
بخطو الخيول الكسولة، لو مرة تصهل الآن.. لو تستمر  
لظلت أغاني الصهيل تضيء القدر

تعالى أيا مهرة الأمس، هذا حبيبك يهوى الدرر  
خذيهِ ودلي خطاه على سيفنا المحتقر  
فكنا نبيع الحياة لنوقف دمع العيون ونلهي سويعاتنا بالشعر  
وكنا.. وكنا وقزمننا دربنا المختصر  
ركبنا الهواء، افترشنا الخطر  
وقلنا بأننا سنشر خيل الزمان الأصيل لنبدلها بالحر  
ونهرب من عالم لا يُعاش عالم مستقر  
ترى هل تعون بأن النخيل الذي نحن فيه غريب الصقر  
أتدرون كانت لنا زخة تمطر الخير تمشي بلا خيفة أو حذر  
تعالوا نغني الزمان القديم ونشكو إليه حواضرنا وارتيابك السمر  
ونفتح أبوابنا فالأمانى التي فوق أسطح أذهاننا تنهمر  
ونبني بويتاً لكل الحروف التي رطبت ثديها كي تدر

\*\*\*

متى يا زمان التشكي تعيد إلينا الهوا المنذر  
ليولد ثانية ما قرأنا وتجمع في الذهن كل الصور  
لعل التراث الذي ضاع بين السطور يللمم أشياء.. يقتدر  
وكل البحور استطاع الخيل يقربها من بحر  
يقود إلى القمة المشتهاة، ويرنو إلى روعة المنحدر  
فهبوا نعانق تلك السنين التي عاشها الأولون بلا أنه.. آهة أو كدر  
وكل الذين ينامون فوق حروف الأوائل زلاتهم تُغتفر  
فهيّا نعانق اجدادنا الخالدين ونبني لهم صومعات الفكر  
لنسكن فيها ونمنح ما خلصوه عظيم القدر





## الحرية

شعر: حسن خضِر  
(مصر)

ربما لأنني ولدتُ أثناء الحرب  
أكرهُ ضوءَ الكهرُبأ الساطع،  
ولا أحبهُ إلا أحياناً...  
تلك الأحياء الأمانة القليلة  
التي أشعرُ فيها بحرية

كاملة

\*\*\*

الحريةُ

النبتةُ البريةُ

التي يدهسُها عمى الآخرينُ

وطمع العبيدِ

النبتةُ التي لا يمكنُها الاختباءُ

أبدأ

وأمكنها النجاةُ إلى اليوم من ضواري البرية.

\*\*\*

الحريةُ

النبتةُ

التي تعرفُ العابرين من قلوبهم  
ولا تسألُ المخلوقات عن

أديانها

ولا عن لون بشرتها..

يمكنُ لكل

ببساطة

أن يعبروا تحت ظلها

أو يستريحوا

في سلام

\*\*\*

الحرية

نبئتُنا المغدورة التي نحُبها

ونفتديها

دون أن نعرف

لها تاريخ ميلاد

لكننا متأكدين من أن

جذعها قديم

من زمان..

وأن أقداماً كثيرة

تسعى إليها

مثلنا

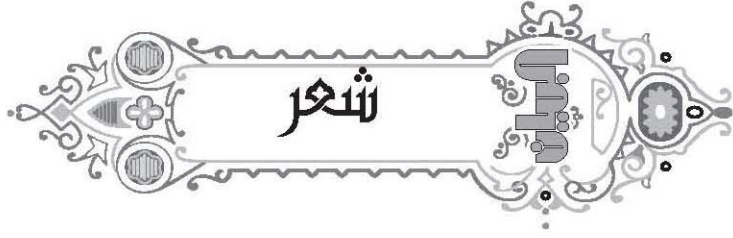
وأنها حين تملأ واديها،

وتغرقها،

الدماء

تبدأ احتفالها

الذي لا يتغيّب عنه أحد.



## فلسفة عمى!

شعر : هدى اشكناني  
(الكويت)

مَاذَا سَيَبْقَى؟ ذَاكَ مَحْتَوِّمُ الْمَصِيرِ!  
أَطْلَالُ عَيْنٍ تَشْتَهِي الدَّمْعَ الْعَسِيرَ  
الَلَّيْلُ يَخْتَمُهُ الصَّبَاحُ وَإِنَّمَا  
فِي أَيِّ صُبْحٍ يَنْتَهِي لَيْلُ الضَّرِيرِ  
\*\*\*

لَا تُوجِعِ الْغَافِيَ بِإِشْرَاقِ الصَّبَاحِ  
أَوْ تَشْقِ مَنْ يَصْحُو بِمَا وَلَّى وَرَاحَ  
لَا تَلْبُثُ الْأَيَّامُ أَنْ تَمْضِيَ كَمَا  
لَا بُدَّ أَنْ تَفْنَى مِنَ الرَّاحِ الْقِدَاحِ  
\*\*\*

صَمَتَ الْفَوَادُ فَجَاوَبَتْ أَنَاتُهُ  
وَتَوَقَّدَتْ بِلَهْيِهِ آهَاتُهُ  
فَاسْأَلْهُ عَنْ أَمْرِ الصَّبَابَةِ وَالْجَوَى  
أَتَتَابَعْتُ فَتَتَابَعْتُ دَقَاتُهُ؟  
\*\*\*



أَوْ تَخْمَدُ النَّيْرَانَ أَنْفَاسُ الْغَرِيقِ  
أَمْ تَسْتَعِيدُ النَّفْسُ مِمَّا لَا تُطِيقُ؟  
لَا تَخْشَيْنَ الْمُقْبِلَاتِ فَإِنَّمَا الـ  
أَيَّامُ وَمُضْ فَاغْتَنِمِ ذَاكَ الْبَرِيقُ  
\*\*\*

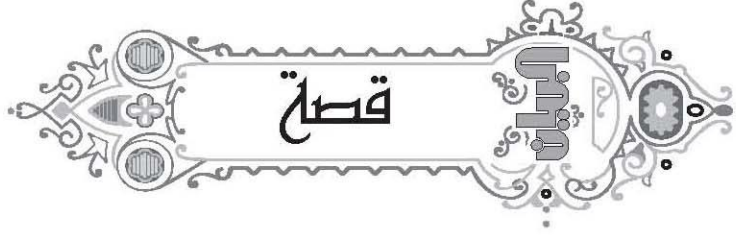
مَنْ شَاهَقُ لَا يَسْتَجِيرُ الطَّائِرُ  
وَالْحَوْتَ لَا يُؤْذِيهِ بَحْرٌ تَائِرُ  
أَجَالُ مَنْ وَلَّى وَعُمْرِي نُرْهَةٌ  
أَطْلُقْ يَدِي! بِنَسِ الدَّلِيلِ الْحَائِرُ  
\*\*\*

أَنْتَى يَلَامُ الْحِظُّ فِي أَمْرِ جَرَى؟  
بَلْ ذَاكَ مَا خَطَّتْهُ أَقْلَامُ الْوَرَى  
ظُلْمَانٌ قَدْ زَادَ السَّرَابُ هَجِيرَهُ  
مَا أَعْدَلَ الدُّنْيَا بِلَا عَيْنٍ تَرَى!  
\*\*\*

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

يَا رَبِّ حَارَ الْفَهْمُ فِي أَمْرِ الْبَشَرِ  
أَفْنَيْتُ أَيَّامِي أَسِيرًا لِلْفَكْرِ  
رَبِّي حَبَسْتَ النُّورَ فِي عَيْنِي فَلَا  
تَحْرِمُ فُؤَادِي مَا تَبْقَى مِنْ بَصَرِ





## الساحة

بقلم: محمد الشارخ  
(الكويت)

( ١ )

مثل كل الساحات في القرى الهامشية جنب المدن الداخلية. ساحة غير متوازنة بالطول أو العرض. القرى التي تُعرف على خرائط قادة وحدات الجيش دون أن يعرفها أو يزورها مسئول. قرى البؤس الأبدي. القرى المدفونة هناك وراء كثبان الرمل، أو صخور الجبال. أو المزارع. لا ترى من الطريق العام. والساحة مثل القرية خلقت نفسها بنفسها، في مدخل القرية، أوسع مكان فيها. فيها المستوصف ومكتب البريد ومركز الشرطة وبائعو الخضروات وجزاران والمقهى الوحيد وميكانيكي السيارات وكلاب وقطط لا صاحب لها. وفيها يتم الشنق. في هذه الساحة التي يخرج من جوفها الشارع الوحيد ومنه تتفرع أزقة مختلفة الطول والعرض حسب تمدد البيوت وارتفاعها والأقدار. في هذه الساحة دخلت الرافعة ووراءها سيارة الشرطة ونزل منها محمد معصوب العينين. يده مكبلتان باسم الوجه ثم عادت أدراجها بعد ساعتين أو أكثر دون تنفيذ مهمتها، بسبب هياج الناس وخوف الشرطة من غضبهم. الموت. موت محمد شنقاً. والدته ماتت فجر نفس اليوم ثم والده بعدها بشهر. رافعة بناء صفراء يرتفع لسانها لأكثر من أحد عشر متراً ينتهي طرفه الأسفل بحبل ليف متين. وصلت الرافعة في الحادية عشرة صباحاً ووراءها سيارة شرطة بدون شبابيك. الأهالي تجمعوا في الساحة الرئيسية أمام المستوصف الحكومي. كانوا قد عرفوا قبل يومين. التوجس والهمهمة. "سيشنق هنا" والبعض يمتعض "لن يشنق هنا". خافت الشرطة وعادوا بالرافعة وأعادوا محمداً معصوب العينين يده خلف ظهره وجهه متورد ويهز رأسه كمن يحيي الناس. عنده أمل. يبتسم عند مغادرة الساحة أكثر من ابتسامته في مجيئه.

قال جواد :- لن أذهب.

قال أخوه الأصغر :- تعال .. أنت لم تر شنقاً من قبل.

قال جواد :- قلت لك لن أذهب.

قال أخوه :- كل الناس هناك.

مضى أخوه راكضاً نحو الساحة وجواد دخل البيت. واتجه نحو غرفته التي يشاركه أخوه فيها وأقفل الباب. وضع سجادة وبدأ الصلاة. وفي السجود لم يرفع ظهره كانت الدموع تبلل الأرض، ثم زفرات، ثم نسيج ثم بكاء بصوت عال ثم رفع ظهره وأخذ يضرب ساقيه يديه ثم قام ورفع يديه لأعلى "هذا ظلم .. لماذا الظلم". في الظاهر لم ينم ولا في الليل. أخوه يقص ما جرى. الشنق سيتم داخل السجن في اليوم التالي. جواد يدخن سجائر طول الوقت ويشرب شاياً داكناً مليئاً بالسكر وصدرة ينتفخ ولم يخرج من غرفته أبداً.

( ٢ )

زهرة في العاشرة تلعب. معها فائزة بنت خالتها وأختها الصغرى ومعها محمد وجواد وجاسم. بيت أهلها مجاور لبيت أهل جاسم. يقابل بيتهم منزل أهل محمد وهو الأكثر بهاء والأعلى بناء. مطلياً بلون أبيض وشبابيك خشبية زرقاء. في الليل حين ينام الجميع يفتح محمد الشباك الأزرق وتفتح زهرة. الكلام قليل واللقاء الليلي. الهواء والنجوم والغيوم والقمر أحمر أحياناً وأحياناً كالذهب. والحوادث الواطئة ترمي في الشارع مربعات ومستطيلات من ظلها. أسود وزمادي. ونور السماء ينير الأرض فيفتح الظل. ومع دوران القمر تتغير الأشكال. يتغير لون الأرض والمستطيلات. بعد منتصف الليل. بعد إقبال التليفزيون وعودة الوالد للمنزل، في سن العاشرة يلعبون الاستغماية. زهرة تعرف محمداً من رائحته. من نعومة يديه. جميلاً رشيقيماً. الأغنى بين الجيران، وأكثرهم حرصاً على الدراسة. يسمونه "المثقف". في القرية يفخرون بأنه سيكون أول من سيدخل الجامعة. في بعض المرات يضمها محمد من الخلف. الجيشان العاطفي والبهجة الأبدية. وهي ترتاح لذلك وتتوسل الحيل والمداعبات لئلا تصاق. وذات يوم اتفقا وتراكضا من طريقين مختلفين بين النخيل وقت الغروب وصدورها يلج ونهديها لم يعرفا النضوج من وراء النخلة فاجأها محمد وأحاط كنفها ويده في النهدين وصدورها يلج خائفة فرحة سعيدة استدارت نحوه وعاجلها بوجهه وذاق طعم اللمى. الشباك يفتح بالليل والإشارات صارت بالعيون وبالشفاه. للشفاة رنين.

قال جاسم :- لهذه الدرجة تحبها.

قال محمد :- لا أستطيع أن أنام دون تخيلها. وكذلك في الصباح حين أصحو.

قال جاسم ضاحكاً :- يعني بالليل والنهار.

قال محمد :- ليلاً ونهاراً.

قال جاسم :- هذه بلوى.

قال محمد :- هو الحب .

وفي تعريشة العنب . كان الأولاد يحملون علي أكتافهم البنات ليقطفوا العنب . وزهرة تحيط رقبته بفخذيها ويتحسس شيئاً فشيئاً يدعك رأسه بين فخذيها وجهها يحمر ويدها لا تصلان للعنب . والضحك حولها صخب العالم . عرائش العنب تغطي السماء . هي ومحمد في عالم الجني والشوق . يقفز محمد بها ويقفز ويقفز وهي تضحك لا تكاد يدها تصل للعنب . يهزها ثانية . يرفعها عاليًا وسطها يحتك بشعر رأسه وهي من سعة الضحك وصليل الروح واهتزاز العنقيد لا تطول العنب . وفي المدرسة في الفصل يذهب خيالها للعنب . لليوم التالي . للعبة التالية . في العاشرة زهرة ومحمد يكبرها بسنتين . ومن تهيج الوجد تمسح رقبته حيث كانت يده . تود لو طال الدرس لتشدو ذكرى الأمس وأول أول أمس .

( ٣ )

من أكثر حزنًا أم جاسم أم أم محمد . أم جاسم في المطبخ ظهيرة الثلاثاء وسمعت ضجة ودخل عليها زوجها وأخوها وابني أخيها ألقت ما بيدها صرخت " ما الخبر!! " أحاطوا بها وهي تهالكت على أرض المطبخ تفتح جزءاً من آشربها وعيناها نهر دمع " جاسم!! " على أرض المطبخ سقطت لم يستطيعوا رفعها . صرخت " جاسم!! " ورجلاها ترفسان كالخروف المنبوح . والجميع عرف القصة . القرية ثلاثمائة بيت . بيوت طينية لا يعلو ارتفاع أكبرها عن طابقين . الكل عرف القصة . خلال دقائق . قتل جاسم . ضربه حاتم على رأسه . لم يستطع حاتم إلا أن يستجيب لنداء أبي محمد " أبعد هؤلاء الأولاد من هنا " . يلعبون الكرة في المزرعة وأبو محمد يتمتع كالعادة مع أصدقائه في المجلس الذي بناه على النهر مباشرة . مفتوح الشبابيك . هواؤه بارد وبعض صحبه ينامون الظهر فيه . والقهوة والشاي والعنب وفواكه الموسم لا تنقطع من مزرعته ومن الأصدقاء . خرج أبو محمد ليبعد الأولاد وإزعاجهم ودوي الكرة عن المجلس أو فوقه أو فوق القوارب . ثلاثة أو أربعة قوارب بطنها خضراء أو حمراء وجوانبها زرقاء وصفراء والمجاديف ملساء شققت الشمس والمياه أوساطها . ورأى حاتم أمامه . وحاتم مثل أبيه وأخوته لا يعرف إلا القوة . تصارخ معهم . أربعة ضربوه حين أخذ الكرة منهم وألقوه أرضاً . لم يصدق الإهانة ولا يقبل المهانة . جاسم أتيا من بعيد سمع الصراخ ورأى العراك فاندفع ليبعدهم عن بعض . حاتم قفز وأخذ حجراً وفذفه نحوهم جاء في رأس جاسم . وقع على الأرض . وانتفض الأولاد بعيداً . وحاتم انقض على جاسم بالصخرة التي كانت على الأرض يضربه في المكان من الرأس الذي جاءت فيه الضربة الأولى . الأولاد يبتعدون وجاسم هامد ممدد على الأرض لا يدافع عن نفسه . وحاتم دون وعي يظنه منهم أو معهم . روحه المشتعلة كالزلزال . فوق الصاع صاعين . دوي الرعد في شظايا القلب وغضب القرون . الجينات يده تسرع على جبهة جاسم كالطرقة . جلمود صخر بعد آخر وآخر . لم يتحرك جاسم . لم يقم حاتم عن جاسم إلا بعد أن أعيتته يده من الضرب الأعمى . عيناها حمراوتان وفمه مليء بالزبد . مات .



الأولاد تراكضوا وتعالّت الأصوات. والشمس ساطعة والظل يغطي نصف جسم جاسم. وعلى النهر من حواطئ المجلس ظلال يقذف بها تماوج ماء النهر، والقوارب تتأرجح مع الهبوب. وجاسم دمه على التراب وأبو محمد في مجلسه الخاص مع الأصدقاء سمع الضجيج خرج متبخترًا. طويل القامة. متعطرًا. ثيابه نظيفة بيضاء وأزرار الفضة في أكمامه تلمع في ضوء الشمس. حبات عنب خضراء في يده على هواه يزدرد. التفت حاتم نحوه "عمي لقد أعطيتهم درساً" قال أبو محمد "قتلته" قال حاتم "أعطيتهم كلهم درساً" قال أبو محمد "هل قتلته".

#### ( ٤ )

جاسم ومحمد وجواد يعودون من المدرسة. جواد هوايته الملاكمة. ومحمد وجاسم يخرجان معاً يعودان معاً وأحياناً هذا يبيت عند هذا. وأم جاسم لا تريده أن يبيت عند محمد تخاف عليه. عنده ارتجاج عصبي. وهو صغير سقط من فوق الحصان. كان راكباً في حضن أبيه وفي لحظة من تلك اللحظات الغادرة استدار والده يحدث شخصاً آخر والحصان بدأ السير ببطء وجاسم يلعب برقبته. ينحني للأمام يمسح بيده الصغيرة شعر الحصان. سقط على الأرض والحصان داس على رأسه ورفسه في صدره. لم يخرج منه دم لكنه صار يهز رأسه كثيراً. وحتى في الفراش وهو نائم يهز رأسه هزاً عنيفاً وأمه تقلق عليه. محمد وجاسم يتبادلان الملابس كأخوين.

قال جواد لجاسم:- هذا قميص محمد.

قال جاسم:- أريد أن يعطيني بالثقافة.

قال محمد:- أنا أعديك. طوال الوقت تفتح الشباك تنظر للبنات.

وقاطعه جواد:- من كل الأعمار.

وجاسم قال:- وكل الألوان.

وأكمل محمد:- أنا أقرأ.. الكتب عندك.. اقرأ أنت. نصف وقتك تصفيف الشعر والحديث عنهن.

قال جاسم:- يا عمي اسكت. أنت تحب وقلبك مليان. هي زهرة وهي تحبك.. ربي يعطيني مثلك.

في الصيف ظهرًا.. بعد الغداء. ينام الوالد. يأخذ محمد مفتاح سيارته والنوالدة تتبعه حتى الباب لا تتأخر يعرف أبوك. ويركب جاسم معه ويمران بجواد. ويدق زمار السيارة فيرتعش قلب زهرة وهي تتسمع وأحياناً تطل من الشباك. تجري السيارة. بعيداً في درب النخل الطويل القامة والسعف المنفوش يغطي الشمس. وينزلون للنهر بسرعة. صدور قوية. وغوص. سباقات سباحة وتجديف وأحاديث البنات. البنات. والمدينة.

قال جواد:- لا تفوص أكثر يا جاسم نحن نعرف أنك الأسرع لكن ماذا لو دار رأسك وجاءتك الأعصاب وأنت في الماء ماذا ستقول أمك.

قال محمد :- ابنها الوحيد .. سيقولون أنا المسئول .

جاسم أطولهم وله رقبـة طويلة ويهز رقبته في الرقص مثل الراقصات الهنديات والصحب يقولون طبعاً أعصاب رأسه مطاطة وهو يحذرهم ”لا تتعاركوا معي ضربة من رأسي تميتكم .. أنا لا أتوجع .. ضربي الحـصان وتجمد الدم في رأسي لا يهمني الضرب“ . والأولاد يخشونه . لخشونته رغم نحافته . يلعب الطائرة لكن عيبه أنه يتعب أحياناً . ويجلس على الأرض ويتوقف عن اللعب . قالوا السبب طولـه وقالوا الحصان لو ضربه على رأسه قد يحصل له ارتجاج أو بلوى . يخرجون من النهر . يقفزون عالياً . يمسحون بأيديهم أجسادهم . يضرب محمد جاسماً على ظهره لينشف الماء عنه . وجواد يقفز عالياً ويركض جيئةً وذهاباً بسرعة فائقة حولهم ويضرب الهواء بيديه المنقبضتين يلاكم الهواء . يسيل الماء على الصدر والفخذين والساقين . ينبطحون على الأرض واحداً تلو الآخر ، والآخر يمسك بقدمي الأول يهزها مثل تمارين لاعبي كرة القدم للمساج وحتى ينشف الماء من أبدانهم . يلبسون بناطيلهم وقمصانهم في أحضانهم والشمس تبخر ما تبقى على صدورهم وأكتافهم من رطوبة . ويعودون مسرعين .

عند البيت يزمر محمد ثانية وتعرف زهرة التي تظل ترهف السمع حتى يعود . أحياناً تطل من الشباك أو تقف عند الباب . يضع محمد مفتاح السيارة في مكانه يأخذ حماماً وينام وزهرة إن لم يرها ذاك اليوم طار عنه النوم . ينتظر الليل ليفتح الشباك الأزرق . شفتاه تتصافحان . عبقاً طعم اللـمى . الطعم الذي لا يزول . لا يزول . طرف اللسان بين شفتيهما . في السينما .. منظر القبل ومحمد يستند بظهره على الكرسي ويغمض عينيه عند زهرة وطعم اللـمى . وجواد يقول للممثل الذي يحتضن عشيقته بصوت مسموع ”أعد .. أعد“ . الجمهور ياتفت لأخوه وبعض الأولاد يصفقون ”أعد .. أعد“ .

قال جاسم :- مرة واحدة أحضنها وأموت .

قال جواد :- أسـمـهان !! .

يغنون معاً وهم خارجون من السينما ”أهوى .. أنا أهوى“ . لا يتعاركون . جاسم طويل وجواد ملاكم . لا يقترب منهم أحد . وجاسم يمشي نحيلاً كله عظام يمد رجليه بحركة طويلة متفاخراً بطول ساقيه . البعض يود لو يضربه إذ يبدو مغروراً . ومحمد أبوه غني . حين تقاعد من الجيش برتبة عميد عاد للقرية وصار من أهم رجالاتها وأغناها . لديه مزارع وبيوت يؤجرها . كريماً يقصده الشباب عند زواجهم وله كلمة مسموعة في القرية ، وعند الحكومة . ومع جميع أعيان القرية أسس داراً للمحتاجين . فصولاً للدراسة في الطابق الأول وغرفتين للنوم تتسعان لمن يشاء من الصغار أن ينام بها .

في أغلب الأيام بعد المغرب يتمشى جاسم ومحمد وجواد في السوق يقفون عند بائع المشويات . يأكلون لحمًا يشوى أمامهم . ثلاثة أو أربعة أو ستة أسياخ لحم مع خبز حار وطرشي . أحياناً يذهبون به للنهر في القوارب يأكلون . جاسم يدخن . وأمه تخاف

عليه من أن يغضب، لا تمنعه من شيء. وهي مطمئنة بصحبته لمحمد. تتمنى لو كان مثل محمد.

قال جاسم:- أنا لن أنجح.. سأذهب للجيش.. ثلاث سنوات. عذاب في عذاب لا أدري أين سيقذفون بي.. أنت ستكون قاربت الانتهاء من الجامعة.

قال محمد:- دعنا ننهي الامتحان بسلام.

قال جاسم:- امتحان الثانوية صعب. والجامعات والكليات تحتاج لمعدل درجات أنا لن أصل لكلية.. سأدخل الجيش حتماً.

قال جواد:- أحسن.. حتى يؤدبوك ويعلموك النظام.

قال جاسم:- فأكون مهذباً مثلك.

قال جواد:- ولماذا لا تجتهد مثل محمد.

قال جاسم:- وأنت لماذا لا تكون ملاكماً مثل محمد علي كلاي.

قال جواد:- أنا التحقت بالنادي الوطني سيعفونني من الجيش أو على الأقل لن أنقل لمكان بعيد. سأكون شبه متفرغ للملاكمة. أو ألحق بعمل إداري في الجيش.

قال محمد:- حتى تكون مثل كلاي كان يجب أن تكون في هذه السن الأول في الملاكمة في المنطقة.. ليس سهلاً أن تكون متميزاً.

قال جاسم وهو ينفث سيكارته:- وأنا ما ذنبي. ضربني الحصان على رأسي وأنا صغير وما عاد دماغني يتحمل الدروس.. أنا ما ذنبي. أنا بلا مستقبل. سأبحث عن عمل. ثلاث سنوات في الجيش أتدرب على الركض.

نظر جاسم لمحمد:- أنت ماذا تريد أن تصبح.

ضحك محمد:- قلت لك ألف مرة أريد أن أتعلم التجارة.. أعمل في بنك ثم أؤسس شركتي للأعمال الحرة.. رجال الأعمال هم المحظوظون. انظر لأبي كل السنوات في الجيش.. في خدمة الوطن.. والآن عاد للقرية بمرتب التقاعد وأرض زراعية. لو كان رجل أعمال لكنا في المدينة الآن.. أو في العاصمة.

قال جواد:- لكنك وجدت زهرة هنا.

قال محمد متباهياً:- ستكون زهرة هناك أيضاً.

ضحك جاسم وهو يقضم الشواء. سأكون شرطياً.

( ٥ ) - أ

أبو محمد مذهولاً.. وأصحابه أتوا من المجلس يسألون ما الأمر ويقفون بجانبه، والأولاد ملابسهم متعفرة من العراق وجاسم مرمي على الأرض دون حراك. جامداً. ودم عند رأسه. وحاتم بيده الحجر واقفاً بجانبه ويدها على رأسه والصخرة بيده "لم أرد قتله.. ما كنت أريد قتله" الناس تتجمعهم. من المقاهي والدكاكين والنساء من البيوت يتجمعن يسألن بعضاً. وحاتم يشق قميصه بيده ويرفع يديه نحو رأسه



والحجر بيده "الله قتله.. الله قتله. هذا يومه ليس أنا" يصرخ عالياً "ليس أنا" يدور بوجهه نحو أبي محمد وأصدقائه ويجثو تحت قدمي أبي محمد "أرجوك عمي.. أنا لست القتال.. أرجوك عمي أنقذني" وقف والناس يتدافعون للنظر إليه وإلى جاسم مندهشين. اخترق صفوفهم وجرى هارباً.

دخل أبو محمد للبيت معه صديقان وتجمع أبناؤه الثلاثة معهم. محمد أصغرهم. صديق جاسم. أخوه. رفيق العمر. عيناه متجمدتان. ليتني أنا الذي مت. ليتني أنا. وأخواه الأكبران ينظران له بصمت والوالد ما زال مبهوتا تأنها عيناه محمرتان صغيرتان مرتكزتان لا ينبس بكلمة. أحد الأصدقاء يقول "المكتوب" ويرد الآخر "قضاء الله وقدره" ومحمد يقول في نفسه "ألم يكن ممكناً أن يكون قدر الله أكثر رحمة". عيناه جامدتان. دمع أزلي متحجر في مقلتيه. بعد الظهر كانا سيأخذان السيارة ويذهبان للسباحة في النهر مع جواد. كانوا يحملون البنات فوق أكتافهم يلتقطون العنب وفي المساء الشواء. والنكتة مشتركة والنميمة والعراك إن حصل. ليتني أنا لا هو. ليتني أنا.

وجاء المجلس بكاء أم جاسم ولطمها. ذهبت أم محمد وأختاه ونساء الجيران كافة عندها وبجانب البيت تحت الحوائط الواطئة في الظل رجال وصبيان يذهبون ويروحون ويتحدثون. في الظهيرة في الشمس العمودية والحوائط الواطئة لا ظل يحمي أحداً والعرق يتصبب. النمل لا تدب على التراب. تلوذ في جوف جوف الأرض، أقصى ما تستطيع تحمي نفسها. وكلما دخلت امرأة ارتفع البكاء والعيول والطمث ثانية.. أخوا محمد الكبيران يأتیان بالماء للوالد وأصدقائه الذين توافدوا عليه. كان سيخطب زهرة لمحمد بعد امتحان الثانوية، ووعد جاسماً أن يخطب له من يشاء مع خطوبة محمد. قال له جاسم "أنت اخطب لي. أنت مثل أبي. التي تختارها لي أنا أتزوجها. أريد أن أتزوج مع محمد". مسمر العينان يتذكر الجيش. في الجبال. في المعارك. تحت وقع القنابل وأزيز الطائرات والجري في الخنادق يحمل رفاقه الجرحى يغطيهم يختبئ تحت الأشجار ينظر بمنظار، يشرب ماء. لا شيء مثل هذا. يرى جاسماً ممداً في الشمس دون حراك وينطاله منسحب لمنتصف ساقه ويدها ممدتان طويلتان بجائبه. اليمنى مقبوضة تحمل تراباً. وحاتم جاثم على صدره. ساقاهما تتعافران تتفرجان تتجاسسان. تتوقف ساق جاسم عن الحركة وقدمه اليمنى تهتز وتهتز ثم تخبو بلا نبض. "أنقذني عمي.. الله قتله".

( ٦ )

قبل العصر دخل عليه أبو حاتم وثلاثة من أبناؤه. غاضباً يده في جيبه طوال مكوته. بدعوا الكلام الطيب. وكان أبو حاتم واضحاً. ابني تعارك من أجلك. ليس له دخل بهذا الموضوع. وجاسم أصلاً مريض. ابني ليس قاتلاً.. أنت لديك معارف ولديك المال. لن يذهب ابني بسبب الدفاع عنك. عن راحتك. أنت السبب ابني ليس القتال. نحن فقراء. ليس لنا معارف مثلك ولا فلوس للمحامين والقضاة. سأقتل كل أبناؤك لو شفقوا ابني. ستتلعو بأبنائك واحدا تلو الآخر لو تلوعت بشنق ابني. أتوا لهم بالقهوة دفعها أبو



حاتم بيده وكذلك أبنائه. قام أبو حاتم خارجاً يده في جيبه وأبناؤه وراءه.

#### ( ٥ ) - ب

لم يقيم أبو محمد من جلسته. في الجيش مقدماً وميداليات شرف وبسالة. قال أحد الأبناء "لم تأكل يا أبي" كان صامتا عينا مسمرتان عند حاتم يقبل قدميه. الصمت. صمت الأبواب والحوائط والسقف. وبين حين وحين بكاء وعويل من جديد في بيت أم جاسم. الشمس بعنجهيتها تملأ ساحة الحوش وتحش ظلال الحوائط الواطئة. النساء الذاهبات والغاديات يلتصقن بالحوائط. باب المجلس مشرعا. وأبو محمد ينظر في الحوش في المربعات والمستطيلات الرمادية والداكنة والأجزاء التي تشعلها الشمس الموقدة تود لو تحترق. كل الشبابيك مفتوحة والهواء يخترق المكان يخفف اليأس والعرق. عرق الجبين والسواعد والصدر. صمت وأبناؤه ينظرون للأرض أو يضعون رؤوسهم فوق أيديهم. حزانى صامتتين. ينظرون لأبيهم.. ذاك القوي، ذي الكلمة المسموعة والنفوذ وغوث المحتاج. اتجه محمد نحو أبيه والدمع ممسك عينيه. وبصوت خفيض "سأذهب للشرطة لأقول إنني القاتل" لم ينصت له الأب ولم تتحرك عيناه. أخذه أخواه وأجلساه بينهما. وضع رأسه على كتف أخيه الأكبر يكلمه بصوت خافت وحشرجة.

#### ( ٧ )

كم مرة. مرات. لا يمكن حصرها. زهرة ومعها أختها الصغرى في المغرب في أطراف القرية بعد الساحة. يتسلل بعيداً وراء البيوت الكسيحة والذواب الجاثمة ينتظرها محمد. يشم رائحتها قبل أن تصل. حفيف الأشجار يخبره بوصولها. يدها معا. بطنها يضغط بطنه. متلاصقان. يقبل الرقية ويسندهما على شجرة. سرواتها طويل والأشارب يغطي الشعر. ويحك جسده جسدها حتى يتبلل. يود لو يطيل ولا يستطيع وهي تخاف أن تتأخر. خداهما يتوردان تشد شعره على صدرها. تفركه بيديها.

مع جواد وجاسم يذهبون للمدينة كل أسبوع أو مرة كل أسبوعين يدخل جواد وجاسم للمبغى وهو ينتظر في المقهى القريب يشرب شاياً. "لا أستطيع أن أخونها" وزهرة تقول له "نحن نعرف ما يفعل الشباب في المدينة" ينظر لها بعينين ناصعتين "لا أستطيع.. هما يدخلان. لا جوارى ولا رفيق هذا ما ملكته أيماهم. أنا أجلس في المقهى. لا أستطيع أن أخونك" تضم وجهه على صدرها يحاول إمساكها تسحب أصابعها من يده وتركض لتلتحق بأختها. وهو يفتح البنطلون يرمي مناديل الورق الرطبة التي يضعها داخل سرواله كلما ذهب لمقابلتها.

#### ( ٨ )

لا يستطيع الانتصار. يعرف أنه لا يستطيع. بعد كل المعارك والنياشين ها هو في القرية محمود السمعة والجاه والنفوذ أولاده حوله والكرم بين يديه لا يستطيع الانتصار. لا يتحدث ولم يأكل أو يشرب. جامدا كأبي الهول. جاثما دون ملامح. ولا رفة عين. حاتم جاثم يقبل قدميه، ومحمد يريد أن يبعد الروح عن أخوته وأبيه وأبو حاتم يده لم تخرج

من جيبه وأبناؤه الثلاثة يخرجون معه دون سلام. عيناه عبر الباب يغطسان بضوء الشمس العمودية. يقلب الأمور، تاريخه، عمره الآن، أبناؤه. والشمس ساطعة تكاد وهو في المجلس أن تلهب عينيه. لن يستطيع الانتصار. والانحسار يجرف دم جاسم ودموع حاتم وكل السنين. مكسور. عيناه زجاج. نواح وعويل من أم جاسم بين الحين والآخر. وأبو جاسم دخل المجلس. ألقى بالسلام وجلس بينهم لا يتكلم. والشرطة دخلت وراءه. محقق ومعه ثلاثة شرطة لم يقم أبو محمد للسلام عليهم. جلسوا. صمت يدوي كالانفجار. العيون في الحوائط. في الأرض. لا ينظر آدمي لآخر. لا أحد يتحدث. شربوا قهوة. ومحمد قام ووقف أمام المحقق "أنا الذي قتلت.. لم أقصد القتل. حدث ذلك صدفة أنا وجاسم أصدقاء. نحن أخوان. لم أكن أنوي قتله" قال المحقق "يا ابني أنت مجنون!!" ومحمد أصر "أنا الذي قتلت" قام المحقق غاضباً. وقف ينظر لمحمد وأبيه. لإخوته. لأبو جاسم. خرج من الغرفة. عاد بعد دقائق واقفاً "أنت مجنون!!" تم توقيع المحضر. محمد والشهود. والد محمد لم يتكلم وأبو جاسم لم يفهم على وجه الدقة ما يجري. افتادوا محمداً معهم. أركبوه سيارة الشرطة مكبل اليدين. والناس حول بيت جاسم مذهولون. سمعت أخته وهما في بيت أم جاسم بطرف الخبر. خرجتا للشارع وسيارة الشرطة تمضي عبر الساحة.

الأصدقاء يأتون ويذهبون. الكلام قليل. والصمت أكثر وفي قلب أبو محمد ضجيج وانكسار. وأخيراً تحدث. في المجلس ابنه وأبو جاسم وأصدقاء. وعيناه مركزان على الشمس في الخارج دون أن يلتفت أو يغير سحنه "شهر وسيخرج محمداً من السجن.. سأخرجه بعد شهر لا أكثر" شارداً خفيض الصوت كالحالم يتعثر في كلماته "شهر.. شهر" ساد صمت عميق صمت ونجحة وأهات. يفجر البراكين ويفرق المحيطات. صمت تفر منه الحيتان والأفاعي. قام أبو جاسم الذي ظل صامتا يدور بعينيه بينهم لا يفهم ما الذي دار تماماً. ثم تجمعت الصورة لديه وقام منفعل "لا لأ.. أنا لا أريد ابنك. أريد القصاص من القاتل. أريد شقيق حاتم بدم ابني.. القاتل يقتل وليس محمداً".

## ( ٩ )

الدواب، والبقر، والنخيل والحجارة وأبواب الخشب، وخشب الأسقف والحيطان وكل البشر، كباراً صغاراً، أعضاء الجسد كلها من فوق لأسفل سافلين كلهم عرفوا الكذبة. حاتم لم يروه ذلك اليوم. وأبو حاتم وأخوته صامتون والناس لا تعرف تفاصيل ما دار مع أبي محمد. يسألون والد حاتم لماذا يقبل أن يتبرع محمد بمسئولية الجريمة بدلاً من ابنه. كل الناس رأيت حاتماً وليس محمداً. كيف تقبل. هذا قدر الله. حاتم لم يقصد. ومحمد بريء. القضاء والقدر. وفي المساء عرفوا الحقيقة وتهديده. دخل البيت حائفاً ووقف اثنان من أبناؤه عند الباب الخارجي. الناس تمر عليهم ولا تسلم. دخل أحد ابنه للأكل والثاني ارتفع صياحه مع بعض المارين الذين بصقوا عند مرورهم عليه. قال أبو حاتم لابنه الكبير اخرج للمقهى. قال ابنه "كيف أخرج" قال الآخر "سأخرج وسأستهم وسأنتارك ولعلي أقتل أحداً مثل حاتم" أبو حاتم دخل على

امراته ”جهزي الملابس سنغادر في الصباح“ إلى أين! سألته. قال في الصباح في الصباح. قالت ”لكني أريد أن أبقى عند أم جاسم.. إنها في عزاء“ قال لن تذهبي بعد اليوم. يبحث في الدولاب والشنط عن أوراق حفظها والأم تحينت الفرصة وسألت أحد أبنائها.

”لماذا نغادر القرية في الصباح. كل الناس منزعجون على مقتل جاسم. هذا قدره. محمد لم يكن يقصد. أنا لن أغادر سأبقى عند أم جاسم. ماذا يقول الناس. عند العزاء نهرب“.

وسمع ابنها ضربات بسيطة على الباب وفتح الباب وأتت على صدره حجارة من بعيد كان أحد الصبية من أولاد الحارة قد رماها عليه.. خرج وسط الشارع الذي لا يزيد عرضه عن خمسة أمتار يتبين من ألقى عليه الحجارة وجاءته حجارة أخرى في رأسه من الخلف. صرخ شاتما ودخل البيت بسرعة.

يا أبي هيا نغادر. سيقتلوننا جميعاً لو بقينا هنا.

وعاد الأخ الأكبر من السوق، من الساحة. لم يتقدم النادل منه. لم يعطه شايًا. لم يسلم عليه أحد. كأنه لا يعرف أحداً. وكأن أحداً لا يعرفه. نادى مرتين أو ثلاثة طالباً شايًا.. لم يكن النادل يسمع. عاد للبيت. أبوه ينتظر. وأخذ الجميع يستعدون للهجرة. الأم في غصة كيف تترك أم جاسم في العزاء. اقتربت من زوجها ”سأذهب عند أم جاسم قليلاً.. لا بد أن أراها“ لم يعترض زوجها ولم يمنعها الأبناء. لبست عباؤها. في الطريق استوحشت الدرب. صار طويلاً. والأولاد في الشارع يتهايمسون. ونسوة تعرفهم لا يلتفتون نحوها ولا يسلمون عليها. شق عليها الأمر. قالت في نفسها هذا هو الحزن. القرية مفجوعة. وحين وصلت بيت أم جاسم كانت نساء خارجات منه وحين رأيتها لم يسلمن عليها ولم يعطنها الطريق كما تعامل المرأة الأكبر سناً. القرية مفجوعة قالت في نفسها. وما إن وطأت قدمها داخل البيت حتى سحبتها امرأة من يدها ”أنت لماذا تأتيين هنا.. كي تزيدي مصيبتنا.. اخرجي لوحديك قبل أن يطردوك“ القاتل طليق لماذا تأتيين هنا.. كي تزيدي مصيبتنا.. اخرجي لوحديك قبل أن يطردوك“ ثم تصدق ما سمعت. ثقل جسمها عليها. وعند الباب خارج المنزل سقط جسمها دفعة واحدة على الدرج، وجلست عند الحائط تسمع النواح والدعاء والنساء يدخلن ويخرجن لا ينظرن إليها. أشارت لأحد الصبية ساعدها على الوقوف وطلبت منه أن يساعدها في المشي. كان معه رفيقة. تريد أن تعرف القصة. حاتم هو القاتل. محمد بريء.. وعند باب بيتهم كان أحد أبنائها واقفاً حارساً أمسكت بساعده وسقطت على الأرض. وبسبب الحر فريشوا لها بساطاً في الحوش ومدوها عليه. عيناها مفتوحتان. أخذتها الدهشة. الأولاد وأبو حاتم جمعوا أشياءهم وأجلسوا والدتهم بالسيارة عيناها مفتوحتان غائبة عن الدنيا.

والقرية في الفجر خالية من الناس لا دواب ولا بقر ولا أطفال. نوافذ السيارة مفتوحة يأتي منها الهواء وهي في المقعد الخلفي. حين اجتازوا الساحة سمعت أحد الأبناء يقول لأخيه ”لو صدر حكم بالإعدام سيكون الشنق هنا“ قال الأب ”محمد لن يشنق



أبوه عنده فلوس كثيرة، ومعارف في الحكومة، سيعرف كيف ينقذ ابنه".  
وهبت ريح عاصفة تودعهم. سماء رمليّة صفراء تدور حبيباتها وتعدو أفقياً تصطك وتتن يسمعها الأصم وتطير عالياً سريعاً بدوائر كالمنشار في القلب والحنجرة والعينين. أقفلوا الشبايك والسيارة تزمجر وحرارة الماكينة المترهلة تزيد الحرارة في الداخل. والمرأة لا تتحدث. شفاها يابسة. متخشبة. أين سندهب. لا أعرف أحداً غيرهم. لم تشارك أم جاسم مصابها ولم تودع أهل القرية. الآن. آخر العمر رحيل بلا وداع. العرق يتصبب مدراراً. والحزن. وهذا الرمل.

( ١٠ )

أم محمد تحتضن أم جاسم على صدرها. تكيان وأم جاسم رفعت أشاربها الأسود ورفعت ثوبها حتى ظهرت ساقها وبيديها تضرب وجهها وفخذها وأم محمد تحضنها بصدرها العريض تضغط على صدرها حتى لا تسقط على وجهها. بنتاها معها. الغرفة تعج بنساء الحي والبنات "قال سأتزوج مع محمد" قال "سأتزوج وأدخل الجيش" أم محمد تنظر لابنتها مستقبليتين الجيران يجلسونهن ويقدمن لهن الماء. ولأحظت أن إحداهن غابت ثم عادت وخرجت أختها معها. وأم محمد تستدير وهي تحضن أم جاسم ولا تراهن. ثمة همهمة وعيون النساء تحديق بها. وبكاء جديد في الغرفة وقامت إحدى النساء واقتربت من أم محمد "دعيني أحضنها عنك" كان عرق أم محمد يتصبب وتساءلت عن بنتها وسمعت بكاءهن في الخارج. كأنه صوتهن. لأ.. لأ.. صوتهن. مسحت العرق وقالت لإحدى البنات بجانبها "أذهبي شوفي أين هن؟" ذهبت وغابت. وتضايقت أم محمد. قامت ثقيلة. جسمها ثقيل. قوية فوق الخمسين. بيضاء. بشرة نضرة وساعدان مليئان. وصدر كبير. سحبت عباعتها وراءها. تجر نفسها بين النساء وعند باب الغرفة نظرت حولها لم تجداهما. سألت "أين البنات؟" ولا مجيب..

وضعت العباءة على كتفيها وخرجت للشارع رأت الرجال والصبيان يتجمعون عند بيتها. أسرعت لا تنتظر لأحد ودخلت بيتها.. لم تر ابنتها. صرخت "أين أنتما؟" وجاء ولداها من المجلس مسرعان وأحاطا بها "ماذا حدث؟.. قولاً ماذا حدث؟" يسحبانها للغرفة. وهي عصبية وقوية "قولاً ماذا حدث؟" وصرخت بصوت عال ودفعت ابنيها عنها "أين البنات؟" قولوا ماذا حدث؟" ذهب أحد الابنين وفقل الباب الخارجي "أين أبوك؟.. ترمي عباعتها.. ترفسها برجليها" "أين أبوك؟.. قل لي أين أبوك؟" هرعت البنتان من غرفة المعيشة واتجها نحو الوالدة يمسان ذراعيها وهي ترفع صوتها وتمد يدها للسماء "مات أبوك؟.. أين أبوك؟" قالت إحدى البنتين "أبي في المجلس" صرخت وهي تندفع نحو المجلس دون عباة أو أشراب وابناها يحاولان منعها "أبي بخير في المجلس.. أخذوا محمداً". زأغت عيناها تنظر في وجوههم تتسمع ما يقولون "قتلوا محمداً!!" جاء الجواب "أخذوه للتحقيق" فردت رجليها ومزقت صدر الثوب "قولوا لي الصدق. لماذا أخذوا محمداً؟.. محمد لم يكن هناك" تصرخ "سأجن.. قولوا الصدق لماذا يأخذون محمداً للتحقيق". واقفة على رجل



واحدة اليسرى ثم اليمنى ترفع جسمها وتنزله وتنظر في الوجوه "قولوا الصدق..."  
جاء زوجها من المجلس، منكسراً يمشي ببطء رأسه مطأطأ وبه ذهول. أمسكها من  
يدها وسحب يدها "لماذا أخذوا محمداً؟" قال "تعالى للدخل" "لماذا في الداخل؟"  
تصرخ وهي تقف على قدم واحدة وجسمها يهتز والعرق يتصبب وفي عينيها احمرار.  
البنتان وأخاها والأب أخذوها عنوة للغرفة وارتفعت على الأرض "اعطني ماء"  
مسح ابنها العرق من جبينها وصدرها والأب جالس على الأرض بجانبها. "قل الصدق  
لماذا أخذوا محمداً؟" قال ابنها "أخذوه لتحقيق" نظرت إلى وجوههم وهي ممددة  
"الشرطة كانت هنا وأخذوه؟" ونظرت للأب "لماذا لم تذهب معه؟" قال ابنها سنده  
حالاً.. كنا نريد أن نطمئن عليك أولاً" أجهشت بالبكاء "علي أنا.. أخوك تأخذه  
الشرطة وأنت هنا لتطمئن علي!!" وارتفع صوتها وهي ترفع جسمها عن الأرض  
"يا الله قولوا الصدق" أتت ابنها بفوطاة بها ماء ومسحت وجهها ورقبتها وهي  
ارتشفت نصف كأس ماء وعيناها حادثان تتقلبان من وجه لآخر "قل لي الصدق والله  
سأموت.. قولوا الصدق" قال أحد الأخوين "محمد اعترف" مدت جذعها "اعترف  
بماذا؟" "اعترف أنه القاتل". استسختت الفكرة "تكذب علي. كل الناس تعرف أن  
حاتما هو القاتل.. كان يقبل قلمي أبيك. كيف اعترف محمد. أنتم تعرفون أنه لم يكن  
هناك.. أصلاً لم يسمع بمقتل جاسم إلا عند عودته من المدرسة ورأي تجمع الناس  
عند بيت أم جاسم.. قولوا الصدق" قال أحد الأخوين "استريح قليلاً وسنقول لك  
كل شيء". صرخت به ورمت بقية كأس الماء على وجهه "يا عجل تقول استريح..  
قل الحقيقة وبعدين سترى كيف أستريح!" ابنتها يهزمان ساقها، وهي تسند رأسها  
على مخدات، وزوجها متربعا بجانبها يحرق فيها وبالأرض، وهي تسمع من ابنها  
التفاصيل مذهولة، لا تنبس بكلمة. وصدرها يرتفع للسماه ويبطئ على العظام. ألقت  
بوجهها على الأرض وجسمها ينتفض، وبنيتها يمسكان ساقها، يشعران بسخونتيهما  
والعرق. زيد تحت وجهها وصدرها.. وانتفضت. "وأنتم أين كنتم؟.. لم لم تشهدوا بما  
تعرفون؟ تركتم محمد يفديكم!! أنتم عجول!!" نظرت إلى زوجها بغضب وازدراء  
"ابتعد عني.. تركت ابنك تأخذه الشرطة دون أن تشهد بالحقيقة" قال أحد الأخوين  
"حاتم فقير سيشنقونه.. نحن نعرف كيف ننقذ محمداً" قالت صائحة "والأقارب!!"  
قال أحد الأخوين "نحن نعرف أمورنا" صرخت به "قل لي ماذا عن الأقارب؟".

لمت ثوبها في حضنها منصتة تزن ما تسمع من كلام "وأبو حاتم كان عندكم؟ هل هو  
طلب ذلك؟ والله لو كنت مكانكم لما تركته يخرج من الدار إلا والقباب قد مزق وجهه،  
أخفتم منهم؟ أربعة وفي بيتكم وخفتم منهم! لماذا لم تعاركوهم لماذا لم تقتلوهم؟".  
تقطع ثوبها. صدرها يرتج وذراعاها المليتان وكفيها يحمران ينبضان.

قام الأب منسحباً من الغرفة وهي تنظر له شزراً. "أريد أن أذهب الآن لأرى محمداً".  
ركبوا سيارة، الولدان والبنتان وأمهما واستحصلا أذناً لروية محمد الذي غاص في  
صدرها العريض "لا تقلقي شهر وأخرج" نظرت له باسم متلهل الوجه "والامتحان؟"  
سأطلب إعفاء للدور الثاني "والزواج؟" بعد الامتحان ضمته لصدرها. "سأذهب

لزهرة أطمئن عليها . أنا وأمها وكل أهلها يعرفون ما بينكما .. هي مثل بناتي . سأذهب لأطمئن .“ كان وجهه بشرا وحزنه على جاسم محاه سجنه ”قولي لأم جاسم أنا ابنها“ تنظر له قوي الأعصاب، وجهه متورد وقد تخلص نفسياً من حزن مقتل جاسم ”شهر واحد . الوالد وعدني أن أخرج من السجن بعد شهر“ في السيارة كانت رابطة الجأش وحزن جاسم تخطاه عمل اللازم لمحمد . قوية متدبرة . تصارع الأقدار . قالت لابنها . ”اسمع سأعطيك كل مصوغاتي وبع قطعتي أرض النهر شمال الساحة تعرفانهما وأربعة مزارع للعب والزيتون . الحديقة التي يلعب محمد وجواد وجاسم مع البنات بها . وبقي لي في قرية الأهل عشرون فدانا بور يمكن بيعها . سمعت مؤخراً أن المنطقة عليها إقبال . ومع أختي خزنة عمارتان ورشاهما من أمي ولم أفكر بهما من قبل ، قلت ربما تحتاجهما خزنة . بيعاهما أو هي تشتريهما بما تريد . الآن وقت الصرف على محمد . محامون وضباط شرطة وقضاة . خذ كل شيء ولا تكن جبانا مرتين . منعت شهادتك . والآن لا تبخل بالفلوس .

قال أحد الابنين ”لكن والدي سيدبر كل شيء“ نظرت له بغضب ”لم يدبر شهادة حق لابنه، ويقول على مسمع أبي جاسم سأخرج ابني بعد شهر . هذه أهانه لأبي جاسم . أبو جاسم يعرف القاتل . لماذا هذا الغرور والكبرياء . قال ابنها ”أبو جاسم مسكين لا يحسن ما يقول“ .

قالت :- هذا الخطر . السم في أضعف مخلوقاته . لو كان ضابطاً لثم التفاهم معه . لو كان غنياً أغنيائه أكثر . لو كان موقفاً حكومياً .. دبرناه . هذا جاهل . دماغه أصغر من دماغ بعوضة . أم جاسم تساعد في تنظيف البيت عندكم . هذه ساعة الانتقام . يا ابني اسمعني لديه أقارب يساعدونه ، وفي القرية من يحقد على مكانة أبيك وراحتكم .. يا ابني عليك الآن بالصوص الغناة الشرطة والقضاة والمحامين .

سأل أحدهما ”نذهب الآن للوالد أم لزهرة“ .

استدارت نحوهما ”أبوكم أولاً .. لنرى ما ستفعل بطولاته ونياشينه بعد التقاعد في هذه القرية الهامدة . قلت له ألف مرة ونحن في العاصمة لا تعد للقرية . كان يريد مكانة في المجتمع . الغرور والكبرياء ولمعان النياشين والتأمر لم ينسه طول العمر . هذا ماكسيناه من خدمة الجيش كل هذه السنين“ .

( ١١ )

في الساحة حيث تقف سيارات التاكسي عند وصوله مساءً من المدينة نظر إليه كثيرون متحفزون أخبروه واندفع غير مصدق نحو بيت أبي محمد . يطوي الأرض طياً . لم يسلم على أحد . لم ينظر لأحد . يغد السير وقلبه يطير قبله . جواد مثل جاسم مثل محمد . أشقاء لديهم أمهات مختلفات وآباء مختلفون . دخل الغرفة في بيت أبي محمد وقد بدعوا الأكل . الغداء يوم مقتل جاسم .

قال جواد :- لماذا تركتم محمداً يقول إنه القاتل .. كل البلد تعرف أنه حاتم . قال أحد الأخوين :- الأمور كانت مستعجلة .. كل شيء تم دون تفكير أو تخطيط

الأمر ما زالت تجري دون نظام. دون تحديد. مشاكل وراءها مشاكل هي مشاكل. كيفما نظرت تجد خطأ. أنا، لا تسألني بعد عن شيء. دماغى لا يحتمل. ولا والدى يحتمل. كل ما نعمله خطأ فى خطأ.

نفض الأخ الآخر الأكل من يده.. قال "وبدون قصد.. أهوال الدنيا ومصائبها".

قال جواد:- سأذهب لأبو جاسم أطلب منه أن يتنازل ويقبل الدية.

قال الأب:- له كل ما يريد حتى بيتي. كل أملاكى حتى بيتي هذا.

قام جواد قبل رأس أبو محمد وعبر الشارع نحو بيت أبو جاسم. ما زالت النساء يخرجن بعباتهن السود باكيات بيدهن مناديل يمسحن العرق والدموع. دق الباب وأنت أخت جاسم.

قالت:- الوالد غير موجود.

قال:- متى يعود.

نظرت له بغضب:- لا أدري.

قال جواد:- الموضوع مستعجل لا بد أن أراه.

قالت بجفاء:- كيف تراه وهو غير موجود.

دفع الباب بيده حائقاً:- الموضوع مستعجل.. أين ذهب.

أغلقت الباب خلفها واستدارت تاركة جواداً مذهولاً. وبجانبه بعض الأصدقاء قالوا "موجود فى البيت.. لم يخرج من البيت بعد أن أخذت الشرطة محمداً".

(١٢)

زهرة مع بنات الجيران عند أم جاسم سمعت بما حدث لمحمد. عند خروجها من المدرسة كانت كل القرية تعرف بمقتل جاسم. وهي ظلت تنظر إلى زاوية الشارع. رأس المنعطف حيث ينتظرها محمد هناك كل يوم. مدرسته تنتهي قبل مدرستها. يظل يتحدث مع أصدقائه. مع جاسم وجواد أو غيرهما حتى تخرج مع زميلاتهما. تنظر له من بعيد وينظر لها. تنعطف نحو بيت أهلها بعدها يستدير محمد ويذهب لأهله. لم يكن هناك ذاك اليوم. خافت على محمد واشتغل الوسواس. تخرج لبيت أم جاسم مع النساء وتعود تتسمع. لم تر محمداً. وحين غادرت سيارة الشرطة عرفت بالخبر. أسرع نحو غرفتها دخلت الفراش ووضعت مخدة تحت وجهها ونامت على بطنها وغطت كل جسمها بملاءة خفيفة. الشباك مغلق والحر شديد وهي تسبح بالدموع، بالخوف، بالعرق. لا تستطيع أن تتنسم. تود لو تبكي بصوت عال. تود أن يموت قريب لها ليبيكي أهل عليه وتبكي محمداً. أمها تعرف وأختها الصغرى تعرف ووالدها لديه فكرة عن حب محمد لها، ونية زواجها بعد امتحان الثانوية. أتوا لها بالعشاء. شربت ماءً. أختها بجانبها. لم تأكل. نامت أختها تعباً. قبل منتصف الليل قامت زهرة فتحت الشباك ومدت رأسها للشارع وأحنت رأسها بدون أشار. تركت الهواء يتطاير بشعرها كما يشاء والليل مقمر وظلال الحوائط الواطئة بارتفاعاتها المختلفة يشكل



مناهاات منورة وقائمة وداكنة وقلاع قديمة وديناصورات. تريد أن تصرخ ورأسها منهدل من الشباك تنظر للأرض. تسند يديها على حافة الشباك والدم يحتقن في رأسها ووجهها. يتطاير شعرها الكثيف وظلاله تحفر في الأرض أخاديد وأشجار ووعول. تضيق الأرض في الحلق.

استدارت وأسرعحت خارجة من الغرفة. حافية دون أشارب وشعرها الأسود الناعم الطويل يصل الخاصرة وخرجت أمها من غرفة نومها إذ أحست بصوت غرفة ابنتها يفتح. تقدمت من أمها.. في الحوش في الليلة المقمرة وظلال الغرف يحجب جزءا من وجهها.

قالت لأمها :- أسمعني لن تزوجوني لأحد.

اقتربت منها أمها ممسكة بيدها لتعيدها لغرفتها. سحبت يدها من يد الأم، قولي لأبي، لأعمامي. لأبناء عمي.. لن أسمع أي كلام عن الزواج.. سأموت إذا سمعت كلاماً مثل هذا. ألا يكفي أنه مسجون. يريدون اغتنام الفرصة. طبخ الشاة قبل عودة الراعي.

( ١٣ )

في الساحة غادون وعائدون. سيارات تاكسي. وسيارات نقل متوسطة تنقل الخضروات والحبوب من المزارع للمدينة. وبإصات صغيرة، وناس كل حديثها كيف ومتى ومن؟ وماذا؟ عن محمد الذي كان واثقاً من أنه سيخرج من السجن بعد شهر. مدير التوقيف وضباطه يعرفون أنه بريء، أعطوه غرفة خاصة بمفرده ورايو والأكل يأتيه من البيت يوميا، وهو يذاكر لامتحان يقول لجواد الذي يزوره "قل لزهرة سأخرج بعد شهر"، يكتب لها ورقة صغيرة "لا يزوجوك بغيري" يكتب مرة ومرة "أنا أذاكر لامتحان" يكتب "سأعود". يقول لجواد "أذهب لأبو جاسم قل له أنا ابنه. أنا جاسم، أنا حزني مثل حزنه. دعه يتنازل. أنا بريء".

لم يبق أحد من رجالات القرية أو شبانها إلا وتحدث لأبي جاسم الذي رفض أي دية أو تنازل "سأرى كيف يخرج محمد من السجن بعد شهر" يقول بحدة "لا أريد دية أريد القتال.. يدفع فلوس لأهل حاتم وليس لي. يأتي به أولا. أريد أن أرى قاتل ابني". الوساطات من المدينة ومن العاصمة وزملاء أبو محمد القدامى. ألوية في الجيش أتوا القرية طرّقوا الباب وجاءهم الجواب في كل مرة "أبو جاسم غير موجود". رجال دين وقضاة، أعيان القرية والقرى المجاورة أتوا له فرادى وجماعات والجواب واحد. المحامون الكبار في العاصمة قالوا "لا توجد طريقة أخرى.. أقنعوه كي يتنازل". أخذ شبح الشنق يخيم على المنزل. على الشارع. في الحي. في الساحة. في المقاهي. في المنازل. بين ضباط الشرطة. الباعة والمزارعون. عند الجميع شبح. الشنق يقترب.

الشمس خفت حرارتها. الصيف انتهى، وكذا الخريف، والشتاء. والكلاب الضالة والقطط بدأت تختفي تدريجياً من قلة ما يرمى لها من أكل في شارعهم. الشباك الأزرق لا يفتح. كآبة كغيمة شديدة القتامة تغطي المدينة. جواد لا يعرف لمن يذهب



بعد الآن للتوسط. لا بصيص أمل. لا يعرف مع من يسير. في الليل مع أخيه الأصغر يدخل سجنًا ويتحدث له عما تم ذلك اليوم وما سيتم في الغد. الشنق كلمة لا تخرج من فمه. مخزونة في دماغه. يحاول كل وسيلة لإقناع أبو جاسم بالتنازل. أبو جاسم في المقهى وجد نفسه لأول مرة في حياته له الكلمة النهائية. تبخر وتفرعن. لو كان استشارني. لست عنيدا. ولكن لا يجوز. وإبليس وجد الفرصة السانحة. تربع في دماغه. شحنه بالكبرياء والتحدي. وعزف له أخلاقيات الضعفاء.. الأصول والقانون.

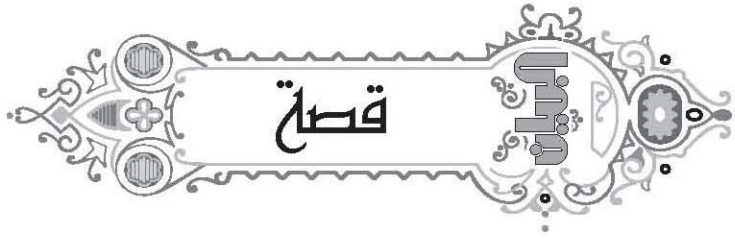
( ١٤ )

دخلت الرافعة الصفراء بعمودها الذي يرتفع عالياً للساحة ووراءها عربة مغلقة النوافذ. والناس تجمهروا. كل من في القرية. ونزل محمد من سيارة الشرطة معصوب العينين يده مكبلتان وعلى وجهه ابتسامة. عنده أمل. وقبل أن يرفعوه ارتفع صراخ الناس "لا تشنقوه عندنا" أربع الشرطة تجمهروهم وصياحهم والأحجار في أيديهم. وعصي. أخذوه ثانية بالسيارة. جواد لم يخرج من البيت، وقال لأخيه "لا تقل لي شيئاً". يهيم في الغرفة نهاره وليله يدخل سكائر. مغلقا النافذة. يمسح عرقه. شعر وجهه يطول. تسعة أشهر لم يتوقف عن التفكير والسفر والتوسط. الرعشة والهمهمة والتأوه في صدره المنتفخ. لن يُقهر الدهر. لم ينتصر. ولم يخرج من الغرفة بعد ذلك أبداً أبداً

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>





## كلاب

بقلم : كاظم الحلاق  
(الولايات المتحدة الأمريكية)

منذ أن عض أختي الصغرى أحد الكلاب ذات يوم، أخذت أشكالها وألوانها لا تفارق أحلامي. كلاب سوداء، خضراء، هزيلة، سمينة، كلاب بوير طويل، كلاب دون وير، كلاب يفرو في الحفلات، كلاب على مقاعد الدراسة، كلاب تقعي في أبواب المساجد، كلاب تقرا الشعر في غرف المعيشة قابعة إنائها في الغرف الداخلية، كلاب تسير مع جرائها نحو أكواخ التنازل، كلاب تحرس الأبنية التي أحب ارتيادها، كلاب تبدو ودودة ثم تنقلب في الحال إلى أفاع ضخمة بطول أربعة أو خمسة أمتار برؤوس كويرية، متكلمة بنبرة خفاء شبيه بالصوت الإنساني. وحينما أستيقظ من نومي مرعوبا متحصصا خزانة ثيابي، الحمام، غرفة السخان ولا أجد أثرا للكلاب أقول الحمد لله، بأن كل ما رأيته يعود إلى عالم الأحلام. وأنني أعيش الآن في أمريكا وأن الكلاب هنا تختلف عن تلك التي كانت تعيش في الشرق الأوسط وليس يعقدورها الدخول إلى منزل شخص والتفتيش في أوراقه وأثاثه وثيابه بدون إذن. الكلاب هنا رغم عضلاتها القوية وضخامة أجسادها مسألة ذكية ويعتني بها المسؤولون عنها، يقصون لها ويرها ويلبسونها الجوارب والأحذية ويجرون لها العمليات الجراحية حينما تمرض أو حتى انها تذهب في إجازات ترفيهية بعض الأحيان. الناس هنا رغم انهم مسلمون بشكل عام إلا انهم لا يتوانون عن قتل بعض الكلاب إذا لزم الأمر لغطرسة الأخيرة وعدم حيادها واسقاطات تخيلاتها العدوانية، ومع كل ذلك اشعر بان كراهيتي القديمة لها بقيت على حالها. ثمة إحساس عميق في داخلي يشعرنى بان الكلاب مهما بدت بعيدة ومشغولة في أعمالها لا يمكن الاطمئنان إليها، يمكنها تشمم رائحة ما أقوم به بوسائلها الخاصة التي تتفق معظم أوقاتها في تطويرها، حتى اذا ما كنت حذرا جدا في إخفاء خططي المستقبلية ومشاريي أو حافظت على خصوصية أفكاري وعواطفي لا يمكن تجنب احتمال مطاردتها لي بشكل غير مباشر، كأن تتظاهر بالتواجد قرب مكان عملي لأمر ما مبدية سلوكا يوحي بان تواجدها في المكان بمحض الصدفة وليس بقصد خيبت معربة عن مشاعر الود والشوق وهي تتطلع لي بعيونها المتزلفة وأنيابها المنقرقة التي تحاول إخفائها كي لا تستثير خوفي، وما ان أنسى صمامات استحكامي وأكون متفتحا حرا في التعبير عن مشاعري حتى أراني قد نهشت بنذالة. لهذا ما زال الخوف الذي كنت أعاني منه وأنا في الوطن يتغلغل في أعماق نفسي رغم عبوري المحيطات والوديان والبحار والصحاري. أنني امضي الكثير من أوقاتي في التفكير حالما بالعيش في مكان لا توجد فيه كلاب من أي نوع، ومع ذلك ان مجرد التفكير في صورها وأشكالها المتجبرة يمكنه بسهولة تنغيص أي لحظة اعتقد بأنها جميلة سواء كانت في النهار أو أثناء الليل، خوف مبهم لا أستطيع ان أضع إصبعي عليه لمعرفة أصله

بدقة، غير أنه هناك، في داخلي، بين ذكرياتي، في طفولتي. عندما اذهب إلى عملي في محل الحلاقة ويأتي أحد الزبائن بمصاحبة كلب سرعان ما اشعر بالارتباك وتعلو موجات الكآبة أساري ويبتفض ذلك الخوف في داخلي رغم تظاهري بأنني على ما يرام أو تصنعني الشجاعة، في البداية كنت اعتذر عن حلاقة أي شخص بصحبته كلب، كنت اخلتق الأسباب كأن أقول لهم، بأنه عليّ أن أتناول طعامي إذا ما جاءوا في الظهيرة، أو عليّ أن اذهب للبريد إذا ما جاءوا في الصباح أو أنا في إجازة في الأسبوع القادم وأنا انظر بطرف عيني لتلك المخلوقات الفبيحة. هكذا حصنت نفسي من رؤيتها فأخذت تختفي تدريجيا عن مشاهد حياتي، كنت أقول حتى لو لم احصل على كثير من المال في عملي، إلا أنه يكفيني العيش في أجواء تخلو من الكلاب. ابتعدت عن الأمكنة التي من المحتمل أن أراها فيها لأعيش في عزلة شديدة. وامتنعت عن الاتصال بأهلي أو أصدقائي خوفا من كتابة أو قول شيء لا تحبه عيونها. سبب لي انقطاعي عن التردد إلى تلك الأمكنة العامة عذابا أليما، لكن بمرور الوقت أخذت أسيطر على نفسي وتطلبت مزاجي مستبدلا ارتباطات شروط سعادتي القديمة بارتباطات جديدة، أخذت انسج علاقات مع أناس جدد لا علاقة لهم بتلك المخلوقات متظاهرا بالسعادة حتى كدت أقع نفسي أخيرا بأنني إنسان سعيد حقا. بدأت استغل وقتي الذي كنت أنفقه على صمامات استحكاماتي السابقة في أشياء مفيدة كالرياضة أو الكتابة أو القراءة، السفر واستكشاف الأمكنة الطبيعية حتى التحقت أخيرا في محفل يدرس الفلسفة الثيوسوفية التي أسستها مدام بلافاتسكي في أمريكا عام ١٨٧٥ ، كان جوهر الافكار التي يتبناها المحفل هي كيفية السيطرة على العقل والتخلص من المخاوف وجذب الظروف والأشخاص والأحداث التي يرغب فيها الشخص إلى حياته إضافة إلى المبدأ الرئيسي: الأخوة الكونية. في إحدى الأماسي تعرفت هناك على ريذا فتوهجت نفسي بنار لم اكن اعرفها من قبل، كانت ريذا في الثامنة والثلاثين ذات جمال طبيعي بهي لا اثر فيه لأي عملية تجميلية، شعر بني طويل ينسرح على كتفيها، أنف ملائم لملاحها، شفتان شهوانيتان وعيون خضراء بجسد بامتلاء محبب بدت فنتته عصبية على تأثير السنين. ان مجرد رؤية ريذا تجعل أكثر الرجال تراخيا كأنه قطعة من الحديد. لقد حصلت بسبب طلاقها على مبلغ كبير من زوجها الثري المنحدر من عائلة تملك ملايين الدولارات. وانها الآن لا تقوم بأي عمل سوى الحضور إلى دروس الفلسفة والتلوع لعشرين ساعة في الأسبوع تمضيها في حدائق الحيوانات المترامية في مدينتنا. قبل طلاقها كانت تعمل في جمعية الرفق بالحيوان، وانها تعاضد جدا وجهات النظر التي تأخذ بتأثيرات البيئة على الكائنات كما اهتمامها بأديبات مفهومي التناسخ والكارما التي تخصص لهما بقية وقتها. كل هذا المزاج التي تتمتع بها لم تؤثر في نفسي قيد شعرة، انما جمال ريذا الغامض الذي نفذ إلى روحي وحضورها المفعم بالجادبية الحسية هو الذي جعلني بمجرد مهاتفة بسيطة، أو ابتسامة إعجاب، أو زيارة لحل الحلاقة، أو موعد لتناول القهوة، أو المجيء الى البناية التي اسكن فيها لامضاء بعض الوقت جوار بركة المياه نشرب النبيذ الأحمر ونتطلع إلى القمر الذي يعلو الأبنية الشاهقة المطلة علينا بنوافذها المضيئة، كل هذا أمدني بأمل عميق وحرار بالحياة وجعل كابتي تتلاشى مثل زبدة على نار. كنت احلم بالتجول مع ريذا في شوارع عريضة، أو نطوف بين ظلال أشجار المتزهات أو نرتاد أمكنة نائية، فكنت أرى أحلام يقظتي تتحول إلى واقع فاشعر في ابتهاج كبير لرؤية تأثير تأملاتي على سلوك ريذا. ذهبنا ذات مساء لتناول القهوة في المقهى القريبة من شقتي، جلسنا في الحديقة، أخذت ريذا تتحدث عن مفهوم الكارما ومجتمع الأرواح الذي يقيم في العالم الأثيري ويتمتع بحكمة كاملة، وعن لقاء الروح بذلك المجتمع قبل أن تتجسد في الحياة الأرضية، يتم اللقاء بينها وبين مجتمع الأرواح للاتفاق على أحداث الحياة القادمة، تناقش علاقة الشخص الذي ستجسد فيه الروح بالأصدقاء والأعداء، والمدن الذي سيعيش فيها والصحة والعائلة والمال والمعرفة والخبرات الخ الخ وما ان يتم الاتفاق حتى تتجسد الروح بحياة جديدة. توقفت ريذا



عن الكلام لدقيقة وارتشفت جرعات من قهوتها ثم تطرقت الى خلق الجسد الذي نرغب فيه. عبر التركيز على الافكار الايجابية والشكل الذي نريده، تقول: اننا نخلق جسدا كل دقيقة. لم اكن مركزا جدا على آرائها، كان فكري مشغولا بتخيل الأوقات التي ستجمعنا سوية بأوضاع حميمية. وبينما انقل انتباهي من التطلع إلى بهاء وجهها حتى رأيت واحدا من تلك المخلوقات الفبيحة مع رفاقه الاناث والذكور قرب مدخل المقهى. تعرق جسدي وتلغمت بردودي وتعليقاتي على كلام ريدا، شعرت بان الحديقة تحشد بكلاب خفية لا نهاية لها وبهيات متعددة، ليس وليدة هذه اللحظة فحسب بل نتاج أبعاد زمنية أخرى، رفعت عيني إلى أعلى فكان هناك مجموعة شرطة نساء ورجال بأجساد قوية كالتماثيل ينظرون لي بتلك العيون المشككة في حركاتي وفي خضم رعبى اخذت تميزج وجوه الشرطة بوجوه الكلاب، بدت اجساد الكلاب ببدايات سود ومسدسات وأجهزة في خصورها بينما تغطت اجساد الشرطة والشرطيات بالوير، لا يهمني الان كيف حدث ذلك انما بدا كأنه شيء طبيعي سألتني ريدا : " هل ثمة شيء يعكر مزاجك؟ فقلت لا، محاولا السيطرة على انفعالي. قالت: طوال علاقتي بك لم ارك بهتل هذا الوضع، انك تبدو قلقا وغير متزن" فرددت بشكل لا شعوري:

- " ان أدمغة الكلاب ستتهار في الجهل والعناد والشراسة الذي تحتمي به، أو ان الكلاب كائنات منافقة تمضي سنوات كثيرة وهي تتحرى اثر الواحد ريبا الى نهاية العمر، غير مراعية أي اعتبارات تتعلق بالزمن، لدرجة يبقى الشخص منتظرا مصادقتها كما لو انه بالفعل قد ارتكب خطأ او جريمة فينتابه الشعور بأنه يعيش في أحجية هائلة لا يعلم متى تنتهي.

ردت علي باستغراب

- " انك تظلم الكلاب دون حق".

- " لا اعتقد بانى اظلمها من فراغ، بعد ان رأيت الكثير من الحوادث المؤسفة التي قامت بها".

- " هل يمكنك ان تخبرني بحادثة واحدة؟"

<http://Archivebeta.Sakulit.com>

فأجبتها بحرارة.

- " أستطيع ان أخبرك بعشرات، رويت لها قصة الكلب الذي عض أختي الجميلة حينما كنت الوطن في ذلك المكان الحميم من جسمها وهي توشك على الزواج فدخلت المستشفى وشاع خبرها وألغيت خطوبتها لتصبح عاشقا فيما بعد. ثم قصة الرجل الثمانيني الذي كان يؤلف الكتب في منطقتنا ويعيش منعزلا في بيته مع زوجته العجوز، لم تحب الكلاب رائحة كتيه، فجاءت في ظلمة الليل وأخذت تتبع عند نافذة الرجل، ولما استيفظت زوجته العجوز خائفة لتفتح الباب، هجمت الكلاب راکضة لتمزق جسد زوجها المتمد في السرير. ثم قصة الشاب الذي وصل الى هنا امريكا وهو في الخامسة والثلاثين وممرت عليه السنوات الكثيرة وهي تتبع اثره، كان يتخيل بانها في يوم قريب ستفتشه او تشمه لتزكيته كي يعيش بحرية في هذا البلد الا انها لم تفعل وها هو الان في الخمسين تقريبا وقد دمرت سنوات الانتظار كل شيء كان يأمل بأنه يتحقق في يوم ما، هل تحيين ان تسمعي المزيد..".

- " كفى كفى".

ثم اردفت.

- " أعرف انك قدمت من الشرق الأوسط. وربما كانت لك تجربة محزنة معها. الا ان الكلاب هنا تختلف عن تلك".

- " لا اعتقد ذلك، انها الكلاب نفسها سوى كانت في الشرق الأوسط، أو في أمريكا، انها ذات طبيعة واحدة، قد تؤثر البيئة فيها بدرجة أو أخرى إلا ان توقها للظلام والظلال والكسل



وتتقصي الأثر لا يتغير“ .

- لا، لا، لقد تغيرت طبيعة الكلاب هنا، أن التغير حدث تدريجياً، في البداية كانت هي أيضاً منبوذة هنا، وعندما أحسست بالكراهية التي يشعرها الناس تجاهها غيرت سلوكها وأخذت تتودد إليهم، مما أثر ذلك في قلوبهم، وشيئاً فشيئاً أخذوا يتقبلونها، ثم أدخلوها البيوت وأخذت تشاركهم أوقاتهم أو حتى سمحوا للأطفال بمصاحبتها . أننا نحب الكلاب ونعجب من تفهمها لما نريد، لولا هذه الكلاب وعيونها المتيقظة لشاعت الفوضى في بلدنا، أنها تحمي بيوتنا، مصارفنا، تكتشف الجرائم والمخدرات، تحافظ على أمن المطارات والحدود والمياه . أننا نعتبرها كائنات ودية أو بالأحرى روضناها لخدمة مصالحنا . حينما مات كليبي فتسنت الذي كان يود قضاء وقته في حراسة كنيسة بكيت بكاء مرا عليه، كان يشاطرنى السرير ويجلس إلى مقربة على المائدة ويقوم بحركات بهلوانية حينما اقدف له كرة محاولاً تسليتي، أنني ما زلت احتفظ بمرامه فوق مكتبي.

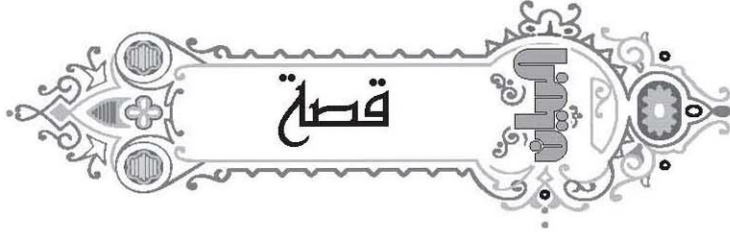
بعد أن استمعت إلى تعليق ريدا الجميل، أحسست بأنني أفيض سعادة بسبب هذا التغير الطبيعي الذي حصل للكلاب. قلت في داخلي ربما اني اتخذت موقفاً مترمماً من الكلاب وانها ليست بذلك السوء الذي نسجه خيالي، وربما أنني أعاني من مرض نفسي يجعلني أبالغ في تخوفي وعزلتي الصارمة، لذا يتعين علي أن أكون مرناً بأحكامي وأنظر إلى الأحداث والأشياء بعين العقل لا أن اسقط مخاوفي على علاقاتي والمخلوقات المحيطة بي.

بعد أن شربنا قهوتنا واستمتنا بوقتنا في الحديث التي أخذ جلساؤها يغادرون وأوشكت أن تهجر تحت ضوء القمر المنسكب على الأشجار، نهضنا وأخذنا نتعاقق، في تلك اللحظة اللادة العvisية على الوصف سمعت شخيراً غريباً صدر بالقرب مني، ظننته صوتاً خرج من جسد صديقتي الا أنني حينما رفعت نظري رأيت مجموعة منها بألوان سوداء تخطو قرينا متظاهرة بحك ظهور بعضها قاعية يأسنبتها المنفوعة بالرياء، مشقة أذانها مصغية إلى الكلمات التي فرغت من قولها، ثم في الحال أخذت تطوقنا دون سبب واضح.

التفت لريدا، انظري إلى هذه الوجوه القبيحة.

ها ، ها ، ها ، ما هذا، أخذت تصرخ مندهشة وهي تهرب نحو الباب الخلفي للمقهى.

قلت في داخلي يجب أن أفر، ساقاي ترتعدان من الخوف، يا الهي احمني، أن أصدقاء الجهل سينقضون عليّ، ذات مرة أخبرتي أُمي بعد الحادث الذي وقع لأختي حينما تهاجمك الكلاب لا تهرب منها، اذا فررت ستبحث عنك وتجرك، لذا عليك أن تمسك بيدك أحجاراً وتقاتلها حتى الموت، غير اني لم أصغ إلى نصيحتها، أو أنني شعرت بالخوف فهربت من الكلاب واحتفيت في شقتي، أغلقت الباب بالقفل خلفي ووضعت فيه سلسلة أخرى مربوطة في الحائط، شعرت بالراحة أنني الآن بعيد عنها، الا أنني ما أن غيرت ثيابي واستلقيت على السرير الحديدي حتى سمعت بأن هناك أصواتاً تدب وراءني وتصلني من نافذتي المفتوحة على الشارع . كانت أصداء نباحها تتصاعد في الظلمة وهي تتجمع وتقوم بحركات متكررة قرب السلم المفضي إلى باب شقتي، سمعت نداء يقول : ” لا تفزع ، اندفع إلى أذرعنا وستجد ثمة عدالة الهية تقيم في قلوبنا“ . خرجت لأنظر، فرأيت فكوكها المتوحشة تتلمذ بحركات مسعورة، كانت تبسّم ولكن حين تحرك ذقونها يظهر ذلك التعبير الحاد في عيونها، كم تمنيت لو أن شمساً تشرق الآن وتمحق وجوها الغارقة في الظلمات، وفيما هي تتدافع تجاه المدخل، تذكرت كلمات أُمي غير أنني لم أكن واثقاً من مفعولها، ذهبت للمطبخ، استللت سكيناً كبيرة من أحد الأدراج ووضعتها خلف ظهري، فتحت الباب، ولوحت بحركات لا جدوى منها، كانت مغالبها الدنسة تنفّز على عيني، بينما ظل جسدي يتلوى في بركة من لعابها الأسود المتناثر على ريدا المنعورة والمتوارية من سماء محبتي.



## أنا وصديقي والقفا والبخت

بقلم: هدى سعيد أحمد  
(مصر)

• أنا

صَدَّقَنِي أَنَا لَسْتُ مِتَلَصِّصَا أَوْ جَاسُوسَا أَوْ عَمِيلَا كَمَا يَحُلُو لِبَعْضِكُمْ أَن يَطْلُقَ عَلَى بَعْضِكُمْ ، أَنَا لَسْتُ مِنْ فَصِيلَتِكُمْ أَصْلًا ، كُلُّ مَا فِي الْأَمْرِ أَن الدَّهْرَ أَكُلَ مِنْ عِظَامِي وَامْتَصَّ أَحْلَامَ الصَّبَا بَوْتَرَكُنِي شَيْخًا لَا أَبَالِي ، لَا أَمْلِكُ إِلَّا هَذَا الْحَائِطَ ، اتَكَيْ عَلَيْهِ وَانْتَظِرْ يَدَ صَاحِبِي مَهْبُودَةً بِالطَّعَامِ وَالْحَقِّ أَنَّهُ حَاوَلَ اسْتِضَافَتِي دَاخِلَ بَيْتِهِ لَكُنِّي رَفَضْتُ فَأَنَا أَعْرِفُ حَالَهُ ، وَاطْنَهُ دَفَعَنِي خَفِيَّةً لِكِتَابَةِ مَذَكِرَاتِي تِلْكَ ، نَعَمْ ! وَلَا تَتَعَجَّبْ . مِنْذُ أَن كَفْتُ يَدَهُ وَأَنَا أَرْقُبُهُ فِي غُلُوبِهِ وَرَوَاحِهِ ، أَضَعُ أَذْنِي عَلَى الْجِدَارِ الْقَدِيمِ لَعَلِّي أَفْهَمُ سِرَّ نَظَرَاتِهِ الْحَزِينَةِ وَهُوَ يَرْمِضُنِي بِهَا إِذَا مَا تَلَاقَتْ أَعَيْنَتَا ، أَحَسَسْتُ بِهِ يَهْيَبُ بِي أَن أِبْحَثَ عَنْ مَكَانٍ آخَرَ ، فَهَلْ مَلَنِي صَدِيقِي وَثَقُلْتُ عَلَيْهِ ؟

صَوْتُ زَوْجَتِهِ - وَهِيَ تَتَحَدَّثُ بِكَلَامٍ مَفْهُومٍ أَحْيَانًا وَغَيْرِ وَاضِحٍ تَمَامًا مَعْظَمَ الْأَوْقَاتِ - أَكْدَى لِي أَن ثَمَّةَ أَمْرٍ غَيْرِ مَرْغُوبٍ فِيهِ يَحْدُثُ مَعَ صَاحِبِي ، وَمَنْ لِحَظَّتْهَا صَارَتْ أَذْنِي أَكْثَرَ التَّصَاقَا .

ثَمَّةَ شَجَارٍ يَدُورُ يَجْعَلُ الْأُمُورَ تَتَضَحَّحُ ، هَذَا الْغَضَبُ تَفُوحُ رَائِحَتُهُ مِنْ زَوْجَةِ صَاحِبِي ، وَهِيَ تَصَبُّ كَلِمَاتِهَا فِي أَذْنِي الْمِلْتَصِّقَةِ فَتَحْرِقُنِي .....

..... تَعِبْتُ ! وَأَنْتَ تَعْلَمُ ! الْأَوْلَادُ .. مَاذَا أَفْعَلُ مَعَهُمْ ؟ الْجِيرَانُ يَشْمَتُونَ بِنَا وَكَأَنَّنا لَمْ نَعُدْ مِنْ طَبَقَتِهِمْ ، أَوْلَادُهُمْ يَعْجِرُونَ أَوْلَادَنَا ! كُلُّ شَهْرٍ تَقُولُ سَوْفَ أَحْضَرُهَا ثُمَّ تَخْفُقُ ، نَسِينَا جَمِيعًا شَكْلَهَا ، ذَهَبَتْ وَلَنْ تَعُودَ أَبَدًا إِلَى بَيْتِنَا ، لَكُنِّي لَنْ أَسْمَحَ لَكَ بِالْفِشْلِ هَذِهِ الْمَرَّةَ ، لَنْ أَتْرَكَ أَوْلَادِي يَؤَا جُوهُونَ هَذَا الْإِحْسَاسَ الْمُهِينِ ، فَقَدْ تَعِبْتُ مِنْ شَرْحِ الْأُمُورِ لَهُمْ وَهُمْ لَا يَفْهَمُونَ ، لَنْ أَسْمَعَ (مَا الَّذِي تَغْيِرُ يَا مَامَا ؟) مَرَّةً أُخْرَى ، هَذِهِ الْمَرَّةَ سَوْفَ

تخرج من هذا الباب ولن تعود إلا بها....

لم افهم كلمة واحدة لكنني شعرت أن الأمر جد خطير ، فصاحبي لم ينطق إلا بكلمة واحدة ( حاضر) ثم رأيته يخرج من البيت وقد صفع الباب بعنف ، يرفع رأسه بشكل مستقيم كأنه ينظر إلى شيء ما يستهدفه ، حتى انه لم يُعِرني أي انتباه وأنا المقرص بجوار بابيه.

ترى أين يذهب ؟

لم أتمالك نفسي ، فوجدتني أسير وراءه ، نترك شارعا متسعا ثم ندخل في آخر قصير ضيق ، حارة ثم زقاق طويل ، يا لله اظنني أصبحت اعرف إلى أين يقودني صاحبي قلبي - سعيدا - تتسارع دقاته، لكن الحكمة تتطلب مني الصبر، وهذا أمر هين عند كهل مثلي، ترى هل أنا محق فيما أذهب إليه من ظن؟!

#### • الرجل الذي صفع الباب سابقا

لست غاضبا من زوجتي بل مشفق عليها ، قدرتها على الانفجار غضبا لذات السبب- يوميا- تثير اعجابي، ربما هذه ميزة منحتها السماء للنساء، منذ عشرين عاما كنت مثل زوجتي وأنا أخطو أولى خطواتي الوظيفية، لا اغفر لأحدهم محاولته القفز فوق إطار الأخلاق، ارفض تماما ( تسليك) الأمور الذي سيطر على الجميع في سعيهم المسعور نحو حياة ما... مرة تتبعها مرة وجدتني لست قادرا على الغضب ، أرى تلك القفزات فأصمت ، لا استطيع ، لا أرغب ، لا أريد ، لا اهتم ، أو كل هذه المسميات في آن واحد.

تستحلفني زوجتي أن أثور، انفعل ، افعل اى شيء ، لكنها لا تفهم ، ليست لدى رغبة! اليوم قررت أن ارضخ لرغبتها ، اخرج من اجلهم، أجازف بالمعاناة طوال الأيام القادمة، اليوم أعود إليهم بها ، اليوم - ويا للسخرية- يتذوقون حلاوة الانتصار ! شارع آخر ثم انزلق في خفة نمر، انقض عليها ، اختطفها من احدهم ، وربما أعض على قلبي وأسأومه قليلا عليها ثم ينتهي الأمر أخيرا...

#### • حديث القضا

رفض تماما أن يعلق على الحدث.....!

(استدراك)

القفا: هو ذلك الجزء من الجسد الذي يعتبر المساس به اهانة لا تُغتفر لدى الكثير ، ولذلك تقوم قلة مُندسة من ذوى الشارات الرسمية وغير الرسمية باللعب على هذا الوتر الحساس ، وللعلم لم يغفر لهم هذا الكثير فعزلهم عنه بأن أطلق على نفسه

(شعبا ) بينما أعطاهم لقباً حساساً يمس كرامتهم أيضاً .

#### ● قليل البخت

لا اصدق ما حدث ، فقد كنتُ أسير وراءه مُعَيَّياً ، أفكر في احتمال واحد تبدي لي نعيماً، الجوع الذي يقرص معدتي يرفض أن يصدق شيئاً آخر، صديقي يسرع في خطواته وأنا اتبعه مثل ظله، صرْتُ مقتنعا بالأمر ، صار الحلم على بعد خطوات، وقبل أن ندلف معا إلى - حسبما أشم - المكان المقصود حيث نراها معا بعد طول اشتياق سمعتُ صفعةً قوية ورأيتُ ينتفض بينما اليد القابضة عليه تسأله في شماتة : (معك بطاقة يا روح أمك؟)

لم اتركه ، ظللتُ أسابق العربة ، كيف يغادر معهم بهذه السهولة؟! لقد كنا قاب قوسين من تحقيق الحلم.....

(للتاريخ)

أقسمتُ اليدُ اليمنى أنها بحثتُ كثيرا ، وأنها لم تتهاون في تأدية واجبها وأنها غير مسئولة عن إهماله وأنها تأمل أن تكون هذه آخر مرة يخلو فيها جيبه العامر بالنقود من البطاقة المذكورة.

انتظرتُه طويلا أمام ذلك البناء الرمادي اللون ، كنت عاجزا عن التفكير ، صديقي يغادر دون أن يلحظني ، لم اغضب منه ، تعجبتُ من رأسه الذي صار منكفئا على الأرض، سرْتُ وراءه حتى البيت، جلستُ كعادتي أرهف السمع ، تملكنتي الدهشة أكثر وأكثر مع صوت زوجة صديقي وهي تردد في حزن ( قليل البخت يلاقى العضم في الكرشة)، نظرتُ إلى (العضمة)- التي اختلطتُها سريعا من ذلك المكان الحلم قبل أن أسابق العربة - ورددتُ في سري ( غريب بنى ادم هو حد لاهى عضمة اليومين دول)!